BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Morandini: *Cannes '62* - B. Rondi: *La recitazione moderna (II)* - Bolzoni: *Originali TV in America* - Hill: *Le confessioni del "filibustiere" Frank Capra* - Verdone: *Il cinema asiatico.*

Note, recensioni e rubriche di *AUTERA, CAVALLARO, CHITI, GAMBETTI, KEZICH, LAURA, VALMARANA.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XXIII - NUMERO 5 MAGGIO 1962

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIII - n. 5
maggio 1962

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: U.D.R.I. s. r. l., Roma, via circonvallazione Nomentana 372.

La nuova legge sulla censura

Art. 1

(*Revisione dei film*)

La proiezione in pubblico dei film e l'esportazione all'estero di film nazionali, ai sensi dell'articolo 8 della legge 29 dicembre 1949, n. 958, e successive modificazioni ed integrazioni, sono soggette a nulla osta del Ministro del turismo e dello spettacolo.

Il nulla osta è rilasciato con decreto del Ministro per il turismo e lo spettacolo su parere conforme, previo esame dei film, di speciali Commissioni di primo grado e di appello, secondo le norme della presente legge.

Art. 2

(*Composizione della Commissione di primo grado*)

La Commissione di primo grado, alla quale è demandato il parere per la concessione del nulla osta per la proiezione in pubblico dei film, delibera per sezioni, il cui numero varia in relazione alle esigenze del lavoro.

Il riparto del lavoro frà le sezioni è demandato al Ministro per il turismo e lo spettacolo. Ciascuna sezione si compone di:

a) un magistrato della giurisdizione ordinaria che eserciti funzioni non inferiori a consigliere di Cassazione o equiparato, designato dal Consiglio superiore della magistratura;

b) un professore universitario di ruolo o libero docente di materie giuridiche;

c) un professore di ruolo o libero docente di pedagogia nelle università o istituti equiparati, o un insegnante di ruolo di pedagogia negli istituti magistrali;

d) un professore di ruolo o libero docente di psicologia nelle università o istituti equiparati;

e) tre membri scelti rispettivamente da terne designate dalle associazioni di categoria dei registi, dei rappresentanti dell'industria cinematografica e dei giornalisti cinematografici. Ove le associazioni di categoria non provvedano alle designazioni entro dieci giorni dalla richiesta, il Ministro per il turismo e lo spettacolo sceglie direttamente i membri non designati, sentita la Commissione consultiva per l'esame dei problemi di carattere generale interessanti la cinematografia, prevista dall'articolo 2 della legge 29 dicembre 1949, n. 958, modificato dall'articolo 1 della legge 31 luglio 1956, n. 897.

I componenti la Commissione sono nominati con decreto del Ministro per il turismo e lo spettacolo e durano in carica due anni.

Le funzioni di presidente sono demandate al magistrato.

Le funzioni di segretario sono disimpegnate da un funzionario del Ministero del turismo e dello spettacolo, appartenente alla carriera direttiva, con qualifica non superiore a quella di direttore di divisione.

Art. 3

(*Composizione della Commissione di secondo grado*)

La Commissione di secondo grado è composta di due sezioni unite della Commissione di primo grado, diverse da quella che ha emesso il primo parere e designate di volta in volta dal Ministro per il turismo e lo spettacolo.

La Commissione è presieduta dal magistrato che eserciti funzioni più elevate od,

a parità di funzioni, dal più anziano delle due sezioni.

Esplica le funzioni di segretario il segretario avente qualifica più elevata od, a parità di qualifica, il più anziano delle due sezioni.

Art. 4
(*Funzionamento delle Commissioni*)

Tanto nell'adunanza di primo grado, quanto in quella di secondo grado, l'autore e il richiedente del nulla osta dell'opera in revisione possono e, se ne facciano richiesta, devono essere uditi.

Le deliberazioni si prendono a maggioranza assoluta di voti.

In caso di parità prevale il voto del Presidente.

Art. 5
(*Spettacoli cinematografici non ammessi per i minori*)

Le Commissioni di cui agli articoli 2 e 3, nel dare il parere per il rilascio del nulla osta, stabiliscono anche se alla proiezione del film possono assistere i minori degli anni 14 o i minori degli anni 18, in relazione alla particolare sensibilità dell'età evolutiva ed alle esigenze della sua tutela morale.

Qualora siano esclusi i minori, il concessionario ed il direttore del locale sono tenuti a darne avviso al pubblico in modo ben visibile su ogni manifesto dello spettacolo. Debbono, inoltre, provvedere ad impedire che i minori accedano al locale, in cui vengono proiettati spettacoli dai quali i minori stessi siano esclusi.

Nel caso in cui sussista incertezza sull'età del minore, fa fede della sua età la dichiarazione del genitore o della persona maggiorenne che l'accompagna: in difetto, decide sulla sua ammissione nella sala di spettacolo il funzionario o l'agente di pubblica sicurezza di servizio nel locale.

E' vietato abbinare ai film, alla cui proiezione possono assistere i minori, spettacoli di qualsiasi genere o rappresentazioni di spettacoli di futura programmazione dai quali i minori siano esclusi.

Art. 6
(*Parere della Commissione di primo grado*)

La Commissione di primo grado dà parere contrario, specificandone i motivi, alla proiezione in pubblico, esclusivamente ove ravvisi nel film, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume.

Il riferimento al buon costume contenuto nel primo comma s'intende fatto ai sensi dell'articolo 21 della Costituzione.

Il parere della Commissione è vincolante per l'Amministrazione.

Il conseguente provvedimento del Ministro è comunicato per iscritto all'interessato.

Qualora siano trascorsi 30 giorni dal deposito del film, senza che l'Amministrazione abbia provveduto, il presentatore, con atto notificato a mezzo di ufficiale giudiziario al Ministro del turismo e dello spettacolo, può chiedere che si provveda. Ove dieci giorni da tale notifica siano trascorsi senza che alcun provvedimento sia stato emesso, il nulla osta si intende concesso.

Art. 7
(*Parere della Commissione di secondo grado*)

L'interessato, entro 20 giorni dalla comunicazione del provvedimento di diniego del nulla osta o di non ammissione dei minori, può ricorrere alla Commissione di secondo grado.

La Commissione di secondo grado pronuncia il proprio parere entro 20 giorni dalla presentazione del ricorso.

Il parere, in caso di conferma del diniego, deve essere motivato ed è vincolante per l'Amministrazione.

Il conseguente provvedimento del Ministro è comunicato all'interessato entro 10 giorni dalla pronuncia della Commissione.

In caso di silenzio, si applica l'ultimo comma dell'articolo 6.

Art. 8
(*Ricorso al Consiglio di Stato*)

Il ricorso al Consiglio di Stato in sede giurisdizionale è ammesso nei modi di legge.

Il Consiglio di Stato decide pronunciando anche nel merito.

I termini di cui agli articoli 36 e 37 del testo unico 26 giugno 1924, n. 1054, sono ridotti a metà.

L'udienza di discussione è fissata d'ufficio entro 30 giorni dalla scadenza del termine per il deposito del ricorso, e la decisione deve essere pubblicata entro dieci giorni dalla udienza di discussione.

Quando il Consiglio di Stato pronunzia nel merito, la decisione, se favorevole alla concessione del nulla osta, tiene luogo di questi a tutti gli effetti e senz'altre formalità.

Art. 9
(*Rilascio del nulla osta*)

Qualora la Commissione non ravvisi nel film elementi di offesa al buon costume, o in caso di omessa decisione a norma dell'ultimo comma degli articoli 6 e 7, l'Amministrazione rilascia al presentatore il

nulla osta per la proiezione in pubblico del film in tutto il territorio dello Stato.

Art. 10
(*Cinegiornali*)

I cinegiornali sono esaminati con procedura di urgenza ed i termini di cui agli articoli 6 e 7 sono ridotti alla metà.

Art. 11
(*Ammissione dei minori agli spettacoli teatrali*)

La rappresentazione in pubblico dei lavori teatrali, eccettuati quelli eseguiti in rivista o commedia musicale a musica ed azione coreografica prevalenti, come unico programma od accomunati a proiezione cinematografica, non è soggetta al nulla osta, salvo previsto nei commi seguenti.

Una Commissione di primo grado esprime parere se alla rappresentazione teatrale possano assistere i minori degli anni diciotto in relazione alla particolare sensibilità dell'età evolutiva ed alle esigenze della sua tutela morale.

La Commissione, che delibera per sezioni, è composta di un magistrato della giurisdizione ordinaria che eserciti funzioni non inferiori a consigliere di Cassazione o equiparate, designato dal Consiglio superiore della magistratura, presidente, di un professore di ruolo o libero docente di pedagogia nelle università o istituti equiparati o insegnante di ruolo di pedagogia negli istituti magistrali, e di un autore, scelto da terne designate dalle associazioni di categoria.

Il provvedimento di ammissione od esclusione dei minori degli anni diciotto dalla rappresentazione teatrale è adottato dal Ministro per il turismo e lo spettacolo, su conforme parere della Commissione prevista nel comma precedente.

Le opere teatrali, che non sono presentate all'esame della Commissione prevista nel secondo comma, si intendono vietate ai minori degli anni diciotto.

La rappresentazione dei lavori teatrali alla quale siano ammessi i minori degli anni diciotto è consentita dietro attestazione di conformità al testo depositato presso l'Amministrazione.

Si osservano, in quanto applicabili, le disposizioni contenute negli articoli 2, 3, 4 e 5 secondo e terzo comma; 6, secondo, terzo e quarto comma; 7 e 8.

E' abrogato il secondo comma dell'articolo 74 del testo unico delle leggi di pubblica sicurezza, approvato con regio decreto 15 giugno 1931, n. 773.

Art. 12
(*Revisione dei lavori teatrali eseguiti in rivista o commedia musicale*)

La rappresentazione in pubblico dei lavori teatrali, eseguiti in rivista o commedia musicale a musica ed azione coreografica prevalenti, come unico programma od accomunati a proiezione cinematografica, è soggetta a nulla osta del Ministero del turismo e dello spettacolo.

La Commissione indicata nei commi secondo e terzo dell'articolo precedente dà parere contrario, specificandone i motivi, alla rappresentazione in pubblico esclusivamente ove ravvisi nel lavoro teatrale di cui al primo comma del presente artitcolo, sia nel complesso, sia in singole scene, offesa al buon costume ai sensi del secondo comma dell'articolo 6.

Fioravanti presidente del Centro di collegamento fra le scuole di cinema e tv

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, è stato eletto a Parigi, al termine del IX Congresso dell'organizzazione, Presidente del Centro di Collegamento fra le Scuole di Cinema e TV, al quale aderiscono i maggiori istituti cinematografici di tutto il mondo. Vice Presidenti sono stati eletti il polacco Stanislaw Wohl e lo spagnolo Luis Saenz de Heredia, tesoriere l'ungherese Ferenc Hersko; delegato generale rimane il francese Remy Tessonneau.

Al Congresso, presieduto da Marcel L'Herbier, hanno partecipato delegati di ventuno nazioni, fra cui, per l'Italia, oltre al dott. Fioravanti, Guido Cincotti, capo della segreteria didattica del C.S.C. Tema generale dei lavori era: « Il ruolo della cultura nella formazione professionale di cinema e televisione e nella elevazione del gusto del pubblico ». Il prossimo Congresso avrà luogo nel 1963 a Vienna. Sui lavori di Parigi informeremo più ampiamente nel prossimo numero.

Si osservano in quanto applicabili, le disposizioni contenute negli articoli precedenti.

Art. 13
(*Diffusione per radio o per televisione*)

I film ed i lavori teatrali ai quali sia stato negato il nulla osta per la proiezione o la rappresentazione in pubblico, o vietati ai minori degli anni 18, non possono essere diffusi per radio o per televisione.

Art. 14
(*Competenza a conoscere dei reati*)

La cognizione dei reati commessi col mezzo della cinematografia e della rappresentazione teatrale appartiene al Tribunale salvo che non sia competente la Corte d'assise. Competente territorialmente per le opere cinematografiche e teatrali è il giudice del luogo ove è avvenuta la prima proiezione in pubblico del film o la prima rappresentazione dell'opera teatrale.

Non è consentita la remissione del procedimento al pretore.

Al giudizio si procede col rito direttissimo.

Art. 15
(*Sanzioni e sequestri*)

Salvo le sanzioni previste dal Codice penale per le rappresentazioni teatrali o cinematografiche abusive, chiunque non osserva le disposizioni degli articoli 5, 11, 12 e 13 è punito con l'ammenda fino a lire 30.000.

Neei casi di maggiore gravità, o in casi di recidiva nei reati previsti dall'articolo 668 del Codice penale o dal precedente comma, l'autorità giudiziaria, nel pronunciare sentenza di condanna, può disporre la chiusura del locale di pubblico spettacolo per un periodo non superiore a 30 giorni. La stessa disposizione si applica nei casi di maggiore gravità o recidiva dei reati previsti dagli articoli 527 e 726 del Codice penale commessi nella rappresentazione dei lavori teatrali.

L'autorità di pubblica sicurezza, quando inoltra denuncia all'autorità giudiziaria per il reato previsto dall'articolo 668 del Codice penale, può sequestrare il film non sottoposto alla revisione prescritta dalla presente legge o cui sia stato negato il nulla osta ed interdirne la proiezione in pubblico sino a che l'autorità giudiziaria non si sia pronunciata. La stessa disposizione si applica per la rappresentazione dei lavori teatrali soggetti a nulla osta.

Art. 16
(*Regolamento*)

Il regolamento di esecuzione della presente legge sarà emanato entro un anno dalla data della entrata in vigore della legge stessa. Sino al momento della sua entrata in vigore si applicano, in quanto compatibili, le norme contenute nel regolamento annesso al regio decreto 24 settembre 1923, numero 3287.

Art. 17
(*Entrata in vigore*)

La presente legge entrerà in vigore il giorno successivo alla sua pubblicazione nella *Gazzetta Ufficiale* della Repubblica.

Art. 18
(*Norma transitoria*)

Le Commissioni istituite a norma della legge 29 dicembre 1949, n. 958, continueranno ad esercitare le loro funzioni fino a un mese dopo l'entrata in vigore della presente legge.

A titolo di documentazione abbiamo riportato il testo integrale della nuova legge sulla censura, che sostituisce la legge fascista. Per un inquadramento della legge approvata nei precedenti e nelle discussioni che ne hanno accompagnato il sorgere, rinviamo il lettore al n. 4-5 (1961) *di* « *Bianco e Nero* », *anche raccolto in volume* (« *La censura cinematografica. Idee, esperienze e documenti* », *Roma, Edizioni dell'Ateneo,* 1961).

Vita del C. S. C.

VISITA AL C.S.C. DI DIRIGENTI FEMMINILI INTERNAZIONALI — Alcune delegate del Conseil International des Femmes, accompagnate dalla presidente della commissione cinema e tv, Gabriella M. C. di Montefoschi, hanno visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia. Ricevute dal presidente del Centro, Floris Luigi Ammannati, e dal direttore, Leonardo Fioravanti, le delegate hanno assistito alla proiezione di due « shorts » diretti da allieve del Centro, una del Camerun ed una della Svizzera.

BLASETTI E DELANNOY FRA GLI ALLIEVI — Proseguendo la tradizione degli incontri dei registi con gli allievi e gli insegnanti, il Centro ha ospitato in maggio Alessandro Blasetti e Jean Delannoy. Di ambedue gli incontri verrà come sempre pubblicato su « Bianco e Nero » il testo integrale da registrazione.

Notizie Varie

EDIZIONE SOVIETICA DI TUTTI GLI SCRITTI DI EISENSTEIN — L'Istituto di Storia dell'Arte di Mosca ha annunciato l'imminente pubblicazione di tutte le opere, edite ed inedite, di Eisenstein. L'edizione — in cinque volumi — si baserà sugli archivi personali del regista, donati allo Stato dalla vedova. Il primo volume, « Io ed i miei film », conterrà le memorie di Eisenstein, iniziate subito dopo la seconda guerra mondiale e completate nel 1946, ora pubblicate integralmente per la prima volta. I successivi due volumi sono dedicati agli scritti teorici.

Cannes '62: la parola di Santa Giovanna

di MORANDO MORANDINI

Su un volantino pubblicitario di *Le procès de Jeanne d'Arc* leggemmo a Cannes queste parole, dovute probabilmente allo stesso Bresson: « Le sujet du film c'est aussi l'injustice prenant la figure de la justice, la sèche raison luttant contre l'inspiration, l'illumination ».

Per una curiosa coincidenza sono parole che s'addicono anche al film brasiliano cui una giuria eterogenea e imbarazzata prima ancora che incompetente ha imprevedibilmente assegnato, a maggioranza, la Palma d'Oro del XV Festival International du Film di Cannes: *O pagador de promessas.*

O pagador de promessas di A. Duarte (Brasile).

Cavato da un copione teatrale di Dias Gomes che fu rappresentato con grande successo di pubblico e di critica due anni fa a San Paolo (l'origine teatrale si esplica nel film esteriormente nella unità di tempo e di luogo, interiormente nella struttura stessa della narrazione che si sviluppa attraverso i dialoghi) *O pagador de promessas,* secondo film dell'ex-attore Anselmo Duarte, prende l'avvio da un problema ancora molto attuale nel Brasile, crogiuolo di razze, e soprattutto vivo a Bahia dove è ambientata la vicenda: il sincretismo religioso, la sovrapposizione e la contaminazione tra riti africani e cerimonie cattoliche, tra Paganesimo e Cristianesimo.

Ma se il problema è autentico, lo è altrettanto il conflitto che trasforma in tragedia quest'apologo popolare, opponendo la fede semplice e la purezza di cuore del povero Zé all'eccessiva prudenza e all'aridità dell'abate Olavo? Pur nella sua origine còlta, la vicenda ha un avvio da leggenda popolare. Per ottenere la guarigione del suo asino, intelligente come un cristiano, un contadino fa voto di dividere il suo podere tra i compaesani più poveri e di trasportare dal suo villaggio alla chiesa di Santa Barbara in Bahia una croce pesante come quella di Cristo. In mancanza di una statua della sua

santa preferita, il contadino pronuncia il voto in un « candomblé » dedicato a Yansan, divinità pagana delle tempeste. (Il « candomblé » è una cerimonia rituale, di origine africana, che risale all'epoca della schiavitù ma tuttora largamente praticata in certe regioni del Brasile; per conservare la loro religione, sottraendosi alle persecuzioni e alle repressioni poliziesche, gli schiavi negri avevano identificato i loro dei con i santi cattolici operando così, attraverso le generazioni, un profondo sincretismo tra le due religioni). Nel villaggio, Yansan e Santa Barbara sono state assimilate ma Zè, contadino bianco, è, nonostante l'ignoranza, un buon cattolico e non ha dubbi: il suo voto l'ha fatto a Santa Barbara, Yansan non è che una intermediaria. Giunto, dopo una faticosa marcia di sette leghe in compagnia della moglie, alla chiesa di Bahia, Zè si vede negare l'accesso all'altare dal parroco il quale, conosciuta la sua storia, lo prende per un eretico, per un fanatico indemoniato, per una sorta di Anticristo in potenza. Ma, convinto che la sua buona fede — in tutti i sensi dell'espressione — sarà riconosciuta, Zè attende paziente alle soglie della chiesa cosicché, sparsasi la notizia, il suo caso mette a rumore la città e diventa l'oggetto di speculazioni ora politiche (la distribuzione delle terre lo rende agli occhi dei benpensanti un pericoloso sovversivo, un comunista) ora giornalistiche fin quando, intervenuta la polizia, il poveraccio rimane ucciso in un tafferuglio. Depostolo sulla sua croce, la folla lo trasporta di forza nella chiesa. La morale dell'apologo è chiara: è un messaggio contro l'intolleranza, l'incomprensione, la religione ridotta a clericalismo in un mondo dove, tra l'altro, si va facendo sempre più rara l'abitudine di mantenere la parola data.

Non conosciamo il dramma di Dias Gomes ma, anche in base a testimonianze orali di giornalisti brasiliani, abbiamo l'impressione che, nel dargli nella sceneggiatura una dimensione cinematografica, Anselmo Duarte ne abbia caricato gli effettismi; tutta la « second story » che concerne la moglie di Zè e il suo estemporaneo adulterio è francamente esecrabile, tipica della propensione sudamericana al melodramma naturalistico. Troppo spesso la spinta polemica induce Duarte a scivolare nell'oratoria e nella demagogia; gli manca l'arte del togliere, dell'alludere, del tenersi ai fatti: eccede nella preoccupazione di spiegarli, di sottolinearli, di dargli un significato. Non gli basta mostrare, intende dimostrare. La precarietà del conflitto diventa chiara se per un momento s'esamina la figura dell'antagonista: questo abate Olavo è veramente uno stolido sacerdote, sprovvisto di senno prima ancora che di carità, impregnato per primo di quella

superstizione che tanto lo preoccupa nel povero Zè. E' così piccola la sua statura di rappresentante della Chiesa e del Cristo che il significato della polemica anticlericale del film ne esce molto diminuita.

Intendiamoci: *O pagador de promessas* è il miglior film brasiliano del dopoguerra, superiore anche al troppo celebre *O cangaçeiro.* Ha calore, sincerità, una sua rozza e immediata efficacia oratoria e, al centro, un personaggio (cui Leonardo Vilar dona una maschera virilmente espressiva e patetica) con cui è agevole l'identificazione. Sono qualità che la dicono lunga sulla sopravvalutazione di un film cui, di là dai calcoli e dai compromessi in sede di votazione, non s'è sottratta nemmeno la giuria.

Le procès de Jeanne d'Arc di R. Bresson (Francia).

All'astuzia spettacolare di Anselmo Duarte s'oppone il rigore stilistico di Robert Bresson. Perché il più giansenista dei registi viventi s'è cimentato in un confronto con Dreyer, suo ideale maestro, e con uno dei capolavori del cinema muto? Si potrebbe rispondere: per dare la parola a Giovanna. In un'ora Bresson espone in *Jeanne d'Arc,* come in un sintetico documentario, il processo e la morte di Giovanna d'Arco, desumendo parola per parola il dialogo — stupendo per limpidezza e concisione — dagli atti storici e persino dalle minute dei due processi, quello di condanna e quello di riabilitazione. Più della metà del film si limita ad alternare — campo e controcampo — il vescovo Cauchon che interroga a Giovanna che risponde. Il ritmo del film è basato sul dialogo; una volta di più Bresson dimostra che per lui il linguaggio cinematografico è imparentato con la musica. (In una conferenza-stampa Bresson ha insistito sull'importanza, sul valore del disco che porta l'intera colonna sonora del film). Non è questa la sede per ritornare sull'estremistica concezione bressoniana del cinema come scrittura. La recitazione di Florence Carrez e di Jean-Claude Fourneau è ridotta al minimo, quasi invisibile, « inesistente »: all'opposto di Dreyer, rinunciando al primo piano e alla mimica, Bresson non tenta nemmeno un'introspezione psicologica, un sondaggio d'anima.

Chi ha criticato la scelta della Carrez e il modo con cui Bresson la fa parlare e muovere davanti alla macchina da presa, chi fa dell'ironia definendola una studentessa della Sorbona al posto di una contadina, sa poco di Giovanna e non ha sicuramente letto Charles Péguy. Non abbiamo ritratti di Giovanna, sostiene Bresson: il suo ritratto ci è dato, però, dalle parole del processo, e chi può contestarne « la prudenza, la finezza, l'intelligenza »? La Giovanna di Bresson è

un'aristocratica, certamente, ma dell'aristocrazia naturale della terra. Ancor più di *Pickpocket,* il sesto film di Bresson arriva apparentemente a questo paradossale risultato, all'abolizione della regia, come se egli avesse voluto annullare la propria personalità (il proprio intervento d'artista) di fronte a Giovanna e al suo mistero, limitandosi a rappresentarlo nella sua ambiguità fenomenologica. E', quello di Bresson, un omaggio a Giovanna d'Arco all'insegna dell'umiltà, l'omaggio di un artista che, prima d'ammirare, ama la sua eroina. Non hanno, forse, tutti i personaggi di Bresson in comune la vocazione, la passione, l'intransigenza, la dimensione tragica? L'immagine finale del film — un tronco d'albero calcinato dal fuoco, quasi un tizzone dal quale pendono, ormai inutili, le catene — è una metafora di Bresson sul proprio cinema.

Devi (t.l. La dea) di S. Ray (India).

Ancora la fede religiosa, ma degradata a superstizione, è al centro di *Devi* (t. l. La dea), terz'ultimo film di Satyajit Ray che, dopo *Jalsaghar,* ha realizzato, oltre a un film di montaggio su Tagore, *Le tre sorelle* (da racconti di Tagore) e *Kanchenjunga.* Contrariamente alla trilogia di Apu, *Devi* si svolge quasi interamente in interni con qualche rara e suggestiva apertura sul paesaggio. Nella progressione angosciosa di un dramma psicologico che verte sul conflitto tra superstizione e ragione, il film di Satyajit Ray appartiene a un cinema che restituisce al volto umano la sua qualità di specchio dell'anima. Ispirandosi al romanzo di un autore bengali del secolo scorso, Ray ha di nuovo affrontato il tema del « vecchio e il nuovo » con una vicenda che, pur ambientata mezzo secolo fa, ha per il suo paese un acre sapore d'attualità (il ritardo con cui *Devi* viene presentato in Europa dipende anche dall'opposizione fatta al film in certi ambienti ufficiali dove è stato accusato di dare un'immagine falsa della vita indiana. Tutto il mondo è paese). Dopo gli entusiasmi suscitati dalla scoperta di *Pather Panchali* e la conferma di *Aparajito,* Satyajit Ray è stato « snobbato » dalla critica europea, eccettuata quella inglese; anche a Cannes si sono limitati a levarsi il cappello in segno di rispetto. E' una freddezza che non condividiamo: anche *Devi* ha la austerità e la semplicità dei narratori classici e vanta almeno una scena — un dialogo notturno tra moglie e marito — di altissima poesia drammatica.

L'angel exterminador di L. Buñuel (Messico).

Sarà la raggiunta maturità espressiva, sarà la maggiore libertà di movimento concessagli dai produttori (sono concessioni che rendono anche in moneta, ormai) ma da *Nazarin* (1958) in poi, il vecchio

e sempreverde Buñuel non sbaglia più un film. *L'angel exterminador* è un progetto di qualche anno fa, deriva da « Los naufragos de la calle de la Providencia », un cine-dramma scritto in collaborazione con Luis Alcoriza, suo « complice » sin dall'epoca di *Los olvidados;* l'Icaic di Cuba l'aveva annunciato due anni fa come un film da realizzarsi nella repubblica di Fidel Castro.

Come *Ensayo de un crimen* (1955), è una farsa: altrettanto inquietante ma più ricca. Dal particolare Buñuel passa al generale, dal personaggio all'ambiente. E chi potrebbe ora affermare che il vecchio spagnolo non sa « costruire » i suoi film?

Dopo una serata all'opera, una ventina di persone della buona società (non manca nessun rappresentante della « crème »: nobili, militari, liberi professionisti, artisti, industriali, commercianti, massoni...) sono invitate a cena nel palazzo del signor Nobile. Accampando i pretesti più vari, tutti i domestici, tranne uno (il maggiordomo è ormai « integrato » alla classe padronale), lasciano la casa come topi che fuggono dalla nave in procinto d'affondare. Verso l'alba il ricevimento volge alla fine ma nessuno degli ospiti si allontana. Anzi, nessuno riesce a varcare la soglia del salone in cui si sono riuniti dopo la cena. Si direbbe che una strana abulia abbia invaso tutti o c'è « qualcosa » che li ferma? Passano le ore, passano i giorni. All'esterno, intanto, tutti gli sforzi per penetrare nella casa riescono vani: un muro invisibile e intangibile separa i due mondi. Ridotti allo stato di naufraghi, gli invitati sono attanagliati dalla sete e dalla fame; alcuni si ammalano, uno muore, una coppia di giovani fidanzati s'uccide. Negli altri cominciano a scatenarsi le passioni più elementari, gli istinti più bassi, a stento trattenuti dalla vernice della educazione, fin quando « qualcosa » si verifica: tutti si ritrovano nella stessa posizione in cui erano all'inizio del ricevimento, ciascuno prova a rifare gli stessi gesti e a ridire le stesse parole di quella sera. E' il calcolo delle probabilità, no? L'incanto è rotto, tutti escono. Qualche giorno dopo i superstiti si ritrovano in una chiesa affollata per un Te Deum di ringraziamento. Finita la funzione, si comincia a uscire. Nessuno ci riesce: l'incanto si ripete. Come sulla villa, sulla facciata della chiesa viene esposta la bandiera gialla. Sulla piazza antistante una dimostrazione di folla è dispersa dalla polizia che spara e manganella.

I bersagli della satira buñueliana sono ben individuati, non ne manca nessuno: l'anarchico Buñuel è contro la Chiesa, contro la borghesia, contro la morale corrente. Come gli succede da *Nazarin* in

poi (comprendiamo nel conto anche il minore ma ammirevole *The Young One*), la sua rivolta è calma, serena, l'espressione di una raggiunta maturità. *L'angel exterminador* è una metafora, si legge su un programma. Diciamolo pure un enigma, un mistero (forse che la leggerezza è incompatibile col mistero?), sarebbe sciocco cercare di spiegarlo razionalmente, simbolo per simbolo. Da buon surrealista, Buñuel è sempre stato un esploratore dell'irrazionale, un artista che cerca la verità nell'insolito; in un film costruito come un sogno (un incubo: il suo grande merito è di essere angoscioso e divertente, di abbinare la ricchezza di motivi alla lievità dei modi) bisogna affidarsi alla linea logico-magica dei sogni. Buñuel è il primo che deride coloro che, abbandonandosi a deliri interpretativi, prendono troppo sul serio i suoi film. « Non si approvano i sogni, li si sogna semplicemente ». E a chi gli chiedeva la spiegazione di due enigmatiche ripetizioni all'inizio di questo film, faceva rispondere: « Ditegli che avevo bisogno di allungare il film, e non avevo altro materiale a disposizione ». Il che non impedisce che, pur nella forma del divertimento, *L'angel exterminador* (a chi allude il titolo? all'autore?) sia una testimonianza sulle maggiori preoccupazioni del nostro tempo di cui è, a suo modo, un'apocalisse tutta fisica, concreta, realistica. Il film è eccellente anche per la compattezza narrativa e la sapienza stilistica con cui Buñuel ha saputo esporre senza cedimenti né sbavature un'azione drammatica confinata tra quattro pareti tanto che i rari ricorsi al surrealismo della sequenza onirica — autocitazioni non scevre d'ironia — indeboliscono invece di rafforzare il clima d'incubo.

Cléo de 5 *à* 7 di A. Varda (Francia).

Il giovane cinema francese ha còlto una lusinghiera affermazione con una rappresentante femminile, quell'Agnès Varda, moglie di Jacques Demy che anticipò sette anni fa con l'ancora inedito *La pointe courte* temi, toni e sistemi produttivi della « nouvelle vague ». Da allora la Varda s'era limitata alla regia di preziosi, raffinati e spiritosi documentari tra i quali ricordiamo *Oh saisons, oh, chateaux!* e *A côté de la Côte* (la sua firma su *La cocotte d'Azur* è apocrifa).

Cléo de 5 *à* 7 è insieme un ritratto di donna, un saggio sulla femminilità e una meditazione sulla morte. Il tema è vagamente affine a quello di *Ikiru* di Kurosawa e de *I giorni contati* del nostro Petri. Dalle 5 alle 7 del pomeriggio del 21 giugno 1961 Cléo, bella e bionda cantatrice, aspetta il risultato di un'analisi medica dalla quale saprà se è malata di cancro. In quelle due ore vaga per Parigi

con la morte addosso, zavattinianamente braccata dalla macchina da presa: il film è anche un documentario soggettivo, Parigi vista con lo sguardo di una donna prima « coquette » e frivola, poi angosciata e sgomenta (straordinario è il momento del trapasso attraverso la prova di una canzone: « Sans toi »), infine disponibile alla speranza e alla lotta.

Il linguaggio sinuoso di Agnès Varda tende alla musica come quello di Resnais, alla trasfigurazione fantastica come quello di Demy, alla caccia realistica del quotidiano come quello di Godard. C'è qualcosa d'altro, e che è soltanto della Varda: il continuo rimando dall'individuale al collettivo, la mescolanza di realismo e stilizzazione, quella particolare e ineffabile sensibilità che permea l'arte muliebre della Mansfield e della Woolf. Qualche riserva sui particolari è necessaria: la scelta di Antoine Bourseiller, il soldatino che restituisce a Cléo la fiducia nella vita, è discutibile; la divisione del film nelle sue frazioni orarie appare programmatica e inutile, e la stessa morbida, opulenta Corinne Marchand, che ha innegabilmente il « physique du rôle », rimane a volte al di qua del personaggio e delle sue sfumature. Inoltre avremmo preferito che lo spunto di partenza fosse stato meno clinicamente esplicito; limitarsi alla predizione della chiromante avrebbe forse accresciuto la suggestione del racconto. Film insolito e intelligente sino all'ostentazione, *Cléo de 5 à 7* può indurre lo spettatore a un certo disagio che nasce proprio dalla sua raffinatezza stilistica ai confini con il preziosismo, con l'esercizio di scrittura e di bravura.

Les amants de Teruel di R. Rouleau (Francia).

Un discorso a parte s'ha da fare per *Les amants de Teruel* che rappresentava ufficialmente i colori francesi e che avevano definito un esperimento di cinema totale. In questo film-balletto di eccezionale impegno produttivo (700 milioni di franchi) Raymond Rouleau, che finora al cinema s'era cimentato soltanto in una discutibile versione de « Il crogiuolo » di Arthur Miller, ha fatto confluire le sue recenti esperienze teatrali di grande spettacolo (« Carmen » all'Opéra, « Ruy Blas » alla Comédie) e le sue ricerche sul colore iniziate con Claude Renoir all'epoca di *Les sorcières de Salem* (Le vergini di Salem, 1955) cercando di fondere danza e recitazione, musica e colore, realismo dell'immagine cinematografica e convenzioni di una scenografia teatrale, miti romantici e ambiente naturalistico. E ancora: da una parte (la sequenza onirica del primo tempo) Rouleau si ricollega alle esperienze surrealistiche della sua giovinezza, dall'altra

s'allaccia al verismo poetico del cinema francese prebellico (« banlieu », « pavé » lucido di pioggia, « cheminots » sporchi di carbone, treni sferraglianti). Il tutto si svolge su due piani paralleli: il teatro nel teatro, la finzione nella finzione. Ne è risultato un enorme, ambiziosissimo, indigesto « pastiche » di cui è agevole sottolineare l'elefantiasi spettacolare, l'ibridismo del linguaggio, l'anacronismo culturale. Rimangono alcuni apprezzabili risultati particolari, prima fra tutti la stupenda fotografia a colori di Renoir con alcuni eccezionali « exploits » tecnici nel campo delle sovrimpressioni in dissolvenza. Investendo, come pare, tutti i suoi risparmi in questo monumento alla propria arte, Ludmilla Tcherina ha peccato di megalomania. Auguriamole almeno il salvataggio sul piano commerciale.

Julia, du bist Zauberhaft di A. Weidenmann (Austria).

Com'è nell'abitudine dei francesi, il cartellone del XV Festival è stato formato con criteri sfacciatamente casalinghi, sulla scorta di precisi anche se complessi interessi commerciali, soprattutto nazionali. Francesi di fatto anche se non di nome sono, infatti, almeno tre altri film. Trascuriamo pure *Julia, du bist Zauberhaft* (t. l. Adorabile Giulia) presentato dall'Austria, diretto dal tedesco Alfred Weidenmann, ambientato a Londra, tratto da un copione di Somerset Maugham, rifatto da Guy Bolton e Marc-Gilbert Sauvajon: teatro bulvardista in ritardo, dalla morale passabilmente ignobile, veicolo per l'istrionismo appassito di Lilli Palmer, secondata da Boyer, Sorel, Valerie e soci tedeschi.

Liberté I di Y. Ciampi (Senegal).

Come l'inferno, *Liberté I* di Yves Ciampi, prima comproduzione franco-senegalese, è lastricato di buone intenzioni: quelle di far comprendere l'evoluzione di un continente, i problemi che sorgono dall'incontro e dallo scontro tra tradizione e progresso, tra il vecchio e il nuovo, le difficoltà di ogni genere che si frappongono sul cammino dei popoli africani dopo la conquista dell'indipendenza. Se si esaminano a uno a uno gli elementi del materiale narrativo che Yves Ciampi e i suoi sceneggiatori hanno raccolto, non si può non ammirarne l'onestà degli intenti e la sincerità dell'applicazione ma, giunti al momento di dare forma drammatica alle buone intenzioni, non hanno trovato di meglio che affidarsi a un duplice intrigo sentimentale di cui sono protagonisti una coppia bianca (Corinne Marchand e Maurice Ronet) e una coppia negra (Nanette Senghor e Iba Gueye). Ma come pretendere di più da un cineasta abile ma senza talento come Yves Ciampi, specialista in scorribande esotiche? Le medesime considerazioni si possono ripetere per *Konga-Yo* (t. l. Amiamoci)

Konga-Yo di Y. Allégret (Congo).

di Yves Allégret, che batteva bandiera congolese. Come il Bennati di *Congo vivo,* Allégret cerca di inserire una vicenda privata sullo sfondo dei sommovimenti che dilaniarono il Congo nel luglio del 1960 dopo la proclamazione dell'indipendenza ma il film, realizzato senz'estri né convinzione, si riduce alla piatta esposizione di avventure esotiche.

Les enfants du soleil di J. Severac

Nei suoi limiti artigianali, abbiamo apprezzato di più *Les enfants du soleil* di Jacques Severac, gentile ed edificante raccontino di « sciuscià » di Casablanca, sulla linea del neorealismo rosa che fu tanto in voga qualche anno fa in Italia. Tirate le somme, chi s'aspettava in questo festival la rivelazione di un cinema africano è rimasto deluso.

Cupola di K. Urayama (Giappone).

Cupola (t. l. La ciminiera) di Kiriro Urayama, apprezzabile come opera prima, conferma l'attuale involuzione creativa del cinema giapponese ma, nei limiti di un naturalismo un po' sorpassato dalle intonazioni zoliane, presenta un indubbio interesse sociologico nella descrizione delle condizioni di vita del proletariato industriale giapponese e non manca di qualche pagina delicata, specialmente di psicologia infantile, là dove espone una vicenda secondaria che riguarda un gruppo di coreani del Nord in procinto di tornare in patria. Trascurabili appaiono, invece, sia *Le petit étranger* del libanese Georges M. Nasser, truce dramma paesano in cui la premeditata insistenza sulla doppia tastiera della violenza e dell'erotismo sfiora spesso la involontaria comicità e rivela nel regista un deplorevole epigono del peggior Beppe De Santis, e *Baal ha Khalomot* (t. l. Giuseppe e i suoi fratelli, Israele), prodotto, diretto, fotografato e animato da Alina e Yoram Gross. Appare curioso che, affrontando per la prima volta un argomento biblico, gli israeliani siano ricorsi ai pupazzi ma — oltre al gusto plastico delle marionette, il decoro del colore e l'abilità delle sequenze oniriche — ci sembra che l'impresa non valeva la spesa tanto più che l'eccessiva lunghezza (un'ora e un quarto) ingenera un'inevitabile monotonia, non essendo giustificata da autentiche necessità narrative.

Le petit éntranger di G. M. Nasser (Libano).

Baal ha Khalomot di A. e Y. Gross (Israele).

Kodga derevia byli bolchimi di L. Kuligianov (U.R.S.S.).

Tra i fatti inspiegabili di questo Festival così affollato c'è la circostanza che due grandi industrie cinematografiche come quella giapponese e sovietica fossero rappresentate da un'opera sola. *Kogda derevia byli bolchimi* (t. l. Quando gli alberi erano grandi) di Lev Kuligianov è, comunque, il miglior film del settore socialista.

Appartenente a quel gruppo di giovani autori che, dopo Stalin,

hanno cercato con legittima prudenza di provocare il disgelo anche nel campo cinematografico, il non più giovane Lev Kuligianov conferma le qualità già rivelate in *Dom v a Kotromjia jivou* (La casa dove abito, 1958, in coll. con J. Segel) e *Otchiy dom* (t. l. La casa natale, 1959): l'attenzione ai problemi privati, la giustezza delle annotazioni psicologiche, il sincero lirismo dei sentimenti. Al centro della vicenda c'è un personaggio piuttosto insolito per un film socialista: un uomo che ha perso la voglia di lavorare, un solitario sfaticato e vagabondo che, con un certo cinismo, tira a campare d'espedienti. Un essere asociale, dunque, ma anche un uomo solo: nell'equilibrio di questi due aspetti, nell'atteggiamento di umana comprensione che, però, non esclude un giudizio, risiede uno dei meriti più autentici del film.

Pur gracile nell'impostazione e prevedibile nello sviluppo della vicenda e dei personaggi, *Quando gli alberi erano grandi* ha un certo spessore psicologico, una delicatezza sempre sull'orlo del sentimentalismo. Film di limpida vena intimistica, tutto tenuto sulla corda dell'elegia, *Quando gli alberi erano grandi* sprigiona inoltre una schietta poesia della natura che ci ha ricordato, pur senza il suo grande afflato lirico, quella del grande Dovgenko. Gli interpreti sono meravigliosi per misura e intensità. (Un giorno o l'altro qualcuno dovrà pur cimentarsi in un discorso approfondito sulla recitazione nei film sovietici. L'argomento lo merita).

Muz z prvniho stoleti di O. Lipsky (Cecoslovacchia).

C'è poco da dire sugli altri film delle repubbliche socialiste. *Muz z prvniho stoleti* (t. l. L'uomo del primo secolo) di Oldrich Lipsky (Cecoslovacchia) è, se la memoria non ci inganna, il primo film fantascientifico che arriva da una cinematografia socialista: la vicenda, ambientata nel 2247, oppone la mentalità retrograda, bassamente individualistica e borghese di un uomo del nostro secolo al clima di felicità scientifica e razionale di un'epoca futura. Ma, priva d'invenzioni e pesante d'oratoria, la parodia non si libra mai nei cieli alti della satira e la curiosità del racconto sgangherato si riduce alla sua attrezzeria tecnologica e al suo «bri-à-brac» elettronico.

S-a furat o bomba di J. Popesco - Gobo (Romania).

Ai margini del cinema d'anticipazione è il rumeno *S-a furat o bomba* (t. l. Hanno rubato una bomba) di Jon Popesco-Gobo, intelligente specialista di film d'animazione. Apologo sulla bomba atomica, comico nei modi ed edificante nel messaggio, questo film sonoro ma non parlato ha più di una trovata divertente ma non uno stile, garbo ma non fantasia. Qualità morali non mancano nemmeno in *Lo stormo prigioniero* del bulgaro Ducho Mundrov che rievoca, attraverso la cattura di un gruppetto di comunisti, il periodo

Lo stormo prigioniero di D. Mundrov (Bulgaria).

della lotta clandestina antifascista; il film rientra con decoro ma senza originalità né di motivi né di linguaggio nella folta letteratura cinematografica sulla Resistenza.

Dom bez okien di S. Jedrycka (Polonia).

Le notizie di una grave stasi creativa nel cinema polacco hanno avuto una conferma in *Dom bez okien* (t. l. L'impossibile addio), opera prima di Stanislaw Jedrycka del gruppo produttivo ZRF-Rytm. Il racconto non sfugge alle logore convenzioni di una letteratura e di un ambiente troppo sfruttato, quello del circo, anche se gli autori hanno cercato di rinnovare il tema sul piano ideologico. Disgraziatamente la stessa ideologia del film appare confusa e divagante; il film vuol essere una denuncia della critica fine a se stessa, demolitrice e non costruttiva, ma finisce involontariamente col sostenere una tesi piuttosto reazionaria anche in una società socialista: avere talento è un torto. C'è, comunque, un discreto mestiere il che non esclude che, alle prese con argomenti più congeniali, lo Jedrycka non possa darci in avvenire qualche apprezzabile risultato.

Dvoje di A. Petrovic (Jugoslavia).

Più ambizioso nella scelta del tema ma ancor meno apprezzabile nei risultati è lo jugoslavo *Dvoje* di Aleksandar Petrovic, altra opera prima di un giovane cineasta che s'è fatto le ossa nel cortometraggio. Palesemente influenzato dal giovane cinema francese, Petrovic ha affrontato i problemi della coppia in un film senza intrigo tradizionale descrivendo come nasce e come muore un amore sullo sfondo di una città. E' un film di sentimenti ma costruito da un tecnico sagace la cui cultura è al livello della « piccola posta » dei settimanali in rotocalco. Petrovic puntava evidentemente alla poesia della vita quotidiana, è rimasto, invece, invischiato nella sua banalità.

Das Brot der frühen Jahre di H. Vesely (Germania occ.).

Più sincero nell'ispirazione e più suggestivo nei modi espressivi anche se altrettanto velleitario ci è parso un film analogo: *Das Brot der frühen Jahre* (t. l. Il pane degli anni verdi) che a Cannes qualche maligno aveva ribattezzato « L'anno scorso a Mariendorf ». L'antiromanzo s'è infiltrato, dunque, anche nella compatta macchina del filisteismo cinematografico tedesco: Herbert Vesely, viennese di nascita, di cui anni fa a Locarno ci incuriosì lo sperimentale *Nich mehr fliehen,* s'è abbeverato alle fonti di Resnais e Godard. Tratto da una novella di Heinrich Böll, valente scrittore della penultima generazione letteraria di Germania (classe 1917), *Il pane degli anni verdi* è, a un tempo, una storia d'amore, la rappresentazione di una crisi, il bilancio amaro di una generazione, il grafico di una presa di coscienza sullo sfondo di una metropoli della Germania del miracolo.

Invece di raccontarla in modi tradizionali. Vesely è ricorso, sulla scia di Resnais, a una frantumazione del tempo narrativo con iterazioni, anticipazioni, asincronismi. Ma alla stessa stregua della tecnica di ripresa con la macchina da presa in mano e la pellicola ultrarapida per le vie di Berlino, questa forma si rivela presto una formula, un espediente esteriore, privo di un'autentica necessità espressiva. In ogni modo, se lo si considera nell'ambito della produzione tedesca, il film non è privo d'interesse anche perché, al di sotto dei pretesti, pulsa una sofferenza autentica, un'ansia sincera di dire e di sfogarsi.

Yang Kwei Fei di Li Han-hsiang (Hong Kong).

Harry og Kammertjeneren di B. Christensen (Svezia).

Se *Yang Kwei Fei* di Li Han-hsiang non si distacca dalla consueta produzione mercantile dei fratelli Shaw, dittatori e monopolisti da Hong Kong del mercato cinematografico nell'Asia sudorientale, *Harry og Kammertjeneren* (t. l. Harry e il suo maggiordomo) di Bent Christensen è una pellicoletta umoristica che ha poveramente rappresentato il cinema scandinavo; passabilmente filisteo, l'apologo non manca di garbo ma ha il torno di echeggiare troppo da vicino un umorismo polveroso alla Wodehouse e ridestare tristi ricordi della deplorevole serie di Mr. Belvedere con Clifton Webb.

Setenta veces siete di L. Torre Nilsson (Argentina).

Setenta veces siete di Leopoldo Torre Nilsson ha deluso anche gli ammiratori dell'eclettico capofila del cinema argentino; distaccatosi dalla consueta tematica di torbidi ambienti borghesi in cui gli è ispiratrice la moglie e sceneggiatrice Beatriz Guido, Torre Nilsson s'è questa volta portato nella zona impervia e desertica di Bariloche a raccontare un fosco dramma di passioni primitive a tre personaggi senza riuscire a dargli umanità e convinzione.

Placido di L. Berlanga (Spagna).

Più coerente a se stesso, Luis Berlanga ha realizzato in collaborazione con Rafael Azcona, lo sceneggiatore di *El cochecito,* una ballata sui poveri, una commedia satirica che tira al bersaglio contro la beneficenza, la carità borghese praticata una volta all'anno per obbligo mondano. Il titolo primiitvo, bocciato dalla censura spagnola, era eloquente: « Fate sedere un povero alla vostra tavola ». Ambientato in una cittadina di provincia, *Placido* prende l'avvio dall'iniziativa benefica di un comitato di signore: ogni famiglia benestante del paese deve ospitare un povero in famiglia per il pranzo di Natale. Si sa che tipo di regista sia Berlanga: nei suoi film l'atroce va a braccetto col tenero, la leggerezza di mano s'alterna con la svogliatezza del disegno, l'annotazione realistica non quaglia con l'invenzione satirica. Ma se si tiene conto delle condizioni di lavoro in

cui si debbono muovere i pochi spiriti liberi del cinema spagnolo — e, nel suo scetticismo aristocratico, Berlanga è tra questi — non si può non ammirare la crudeltà impietosa e la lucidità di sguardo di questo apologo il cui tema segreto è la stupidità: quella degli uomini ma soprattutto quella delle soluzioni sociali — o che sono contrabbandate come tali — con cui, in certe società, si cerca di instaurare un rapporto tra le varie classi. A suo modo, *Placido* riesce a dare, tra le righe, servendosi dell'umorismo nero come *El cochecito,* un'immagine eloquente della Spagna e del suo regime, della sua miseria materiale e morale.

Elettra di M. Cacoyannis (Grecia).

Il cinema d'origine teatrale ha celebrato a Cannes i suoi fasti nelle forme più varie tanto da indurre la giuria a istituire un premio alla migliore riduzione teatrale e ad assegnarlo a *Elettra* di Michael Cacoyannis: un premio in contraddizione con la Palma d'Oro dato che, sebbene probabilmente ai giurati la circostanza sia sfuggita, anche *O pagador de promessas* ha origine dal palcoscenico.

E' stato scritto più volte, specialmente da Cannes dove il capofila del cinema greco è di casa, che i melodrammi moderni di Cacoyannis risentono del clima della tragedia classica. Per *Elettra,* primo suo cimento con quella che dovrà essere una trilogia cinematografica euripidea, Cacoyannis ha compiuto l'operazione contraria. Pur in una sostanziale fedeltà al bellissimo testo, s'è preso più di una confidenza con Euripide invertendo l'ordine di certe scene, trasponendo battute da un personaggio all'altro, apponendo, a mo' di prologo, una sequenza muta sul ritorno di Agamennone e la sua uccisione per mano di Egisto ed eliminando, nella conclusione, l'intervento dei Dioscuri. Il suo intento di rilettura critica e di ammodernamento della tragedia euripidea s'è risolto soprattutto in uno sforzo di riduzione dell'apparato scenografico, quasi a trasformare, trasportando l'azione in esterni naturali, la tragedia in dramma pastorale. Avvalendosi sagacemente della suggestione di un paesaggio che sembra ancora quello di Euripide tanto poco appare segnato dall'intervento dell'uomo, puntando, sia nei toni della fotografia sia nei costumi, su un accentuato chiaroscuro, trasformando il coro in gruppi sparsi in movimento, in bilico tra il realismo della natura e una stilizzazione da palcoscenico, Cacoyannis ha raggiunto un risultato complessivo di innegabile fascino spettacolare anche se si devono avere molti dubbi sulla sua natura. Sono esperimenti che non possono non destare perplessità; una volta di più il tentativo di far dissolvere il

teatro nel cinema dà spesso nell'artificio: non a caso il film ha i suoi momenti più alti là dove il dialogo originale domina sebbene certe invenzioni registiche (come le tre uccisioni, raccontate indirettamente attraverso le reazioni del coro) non manchino di efficacia. Il lavoro di Cacoyannis su Irene Papas, ex-starlet che abbiamo visto recentemente in *The Guns of Navarone* (I cannoni di Navarone, 1961), è ammirevole proprio perchè ha saputo mantenerla nell'ambito di una splendida presenza figurativa.

Long Day's Journey into Night di S. Lumet (U.S.A.).

Contrariamente al collega greco, Sidney Lumet s'è messo con puntigliosa umiltà al servizio di Eugene O'Neill e del suo dramma postumo *Long Day's Journey into Night* che rappresentava ufficialmente il cinema americano. (Val la pena di annotare che, per la prima volta nella storia dei festival europei, avendo la MPAA rinunciato a selezionare i film americani, la pellicola di Lumet è stata scelta da una commissione indipendente di critici e cineasti, presieduta dal figlio di George Stevens). Invece che una riduzione o un adattamento, il film è una vera e propria registrazione del dramma di O' Neill, realizzata in trentasette giorni su iniziativa di Ely Landau, famoso e spregiudicato produttore televisivo, e con l'interpretazione di Sir Ralph Richardson, Katherine Hepburn, Jason Robard jr. e Dean Stockwell.

Alla maniera de *La parola ai giurati,* Sidney Lumet ha, insomma, fatto una regia teatrale a distanza ravvicinata, portando lo spettatore a contatto con i volti dei quattro personaggi di O' Neill. La sua impresa ha il valore dei suoi limiti.

A Taste of Honey di T. Richardson (Gran Bretagna).

Da un copione teatrale di successo ma di sostanza mediocre deriva anche *A Taste of Honey* che, nella trasposizione cinematografica, ha molto guadagnato almeno per tre ragioni. Per l'interpretazione: se la matura Dora Bryan è bravissima nella parte della madre, l'esordiente Rita Tushingham e Murray Melvin raggiungono lo straordinario e irripetibile risultato di rendere inscindibili interprete e personaggio. Girando il film interamente in esterni, secondo la lezione del « Free Cinema » da cui proviene, Tony Richardson ha saputo poi, con il contributo eccellente di Walter Lassally, dare alla vicenda qualcosa di più di una cornice naturale; un clima, un contesto, uno sfondo che ne arricchiscono realisticamente la verità umana, eliminando in parte le scorie liricheggianti di pasta teatrale. Soprattutto nella prima parte circola quella particolare follia britannica che è ben nota a chi conosce i retroscena segreti del « Welfare State ». Infine, più che nel copione di Shelag Delaney, il film ha una qualità

rara, la tenerezza, che riscatta la sua sordida materia e che sfocia, almeno in due o tre scene, in una toccante poesia della sofferenza e della solidarietà nella sofferenza. Un critico inglese che deve intendersene molto ha scritto giustamente che vale più una di queste scene che l'intero *Victim* di Dearden a ispirare comprensione per gli omosessuali.

The Innocents (Suspense) di J. Clayton (Gran Bretagna); *All Fall Dawn* di J. Frankeneimer (U.S.A.).

Mentre non vale la pena di spendere molte parole nè per *The Innocents* di Jack Clayton, abile ed effettistica trasposizione di « The Turn of the Screw », uno dei grandi romanzi brevi di Henry James, nè per *All Fall Dawn* di John Frankenheimer che, con la collaborazione del solito William Inge, riscalda la solita minestra americana a base di naturalismo in ritardo e scampoli di psicanalisi, nevrosi e ribelli senza causa, repressioni puritane e scontro fra generazioni, attenzione merita l'ultimo Preminger di *Advise and Consent* (Tempesta a Washington).

Advise and Consent (Tempesta a Washington) di O. Preminger (U.S.A.)

Come spesso succede ai registi, specialmente hollywoodiani, che, come lui, sono uomini di spettacolo più che autori nel senso che in Europa diamo alla parola, Otto Preminger non è molto valutato dalla critica italiana. A noi, invece, la sua predilezione al dibattito ideologico in forma spettacolare su argomenti di attualità politica e storica sembra degna di rispetto. Ben lontano dall'essere, come è stato definito con facile ironia, un « western senatoriale », *Advise and Consent* non ha deluso la nostra attesa. Come con *Anatomia di un omicidio* mostrò il funzionamento di un tribunale americano, questa volta, rivolgendosi a un « best-seller » di Allen Drury, descrive il meccanismo del Senato degli Stati Uniti, i retroscena della vita politica americana. E' di scena addirittura il Presidente (un ottimo Franchot Tone), dal trucco vagamente eisenhoweriano ma dalle caratteristiche rooseveltiane: la sua scelta di una « testa d'uovo », di un intellettuale radicale, aperto a una politica estera di pace e di distensione, come Segretario di Stato, scatena sia tra l'opposizione sia nel suo stesso partito (democratico) fortissimi contrasti, vivaci polemiche, intrighi di corridoio, una battaglia politica formalmente ineccepibile ma condotta senza esclusione di colpi che arriva sino al ricatto.

Preminger ha messo in opera tutto il suo lucido ingegno di volgarizzatore per dare limpidezza e coesione all'estrema complessità dell'intrigo dove si muovono decine di personaggi; pur rimanendo nell'ambito di un alto artigianato, *Advise and Consent* morde più di quel che non appaia allo spettatore distratto o prevenuto nella

realtà politica americana e nei suoi uomini. E' inutile aggiungere che il film s'avvale di un'eccellente recitazione di squadra in cui soltanto apparentemente emerge il magnifico istrionismo di Charles Laughton.

Mondo cane di G. Jacopetti (Italia).

Ci sembra superfluo fare commenti sul terzetto dei film italiani di cui due — *L'eclisse* di Antonioni e *Divorzio all'italiana* di Germi — figurano nel « palmarès ». L'invio di *Mondo cane* è spiegabile soltanto in base a calcoli commerciali; a parte l'accoglienza di un pubblico come quello di Cannes, veramente al livello del gusto jacopettiano, e le lodi di qualche scriteriato recensore locale, quest'antologia discretamente ignobile ha avuto dai critici francesi più qualificati la severa accoglienza che si meritava.

In margine al Festival, su iniziativa dell'Associazione della Critica Cinematografica e Televisiva Francese, si è svolta una « Settimana della Critica » che doveva offrire un panorama del giovane cinema internazionale. La fretta della preparazione non ha permesso agli organizzatori di reperire opere molto significative. Segnalando la buona accoglienza data a *I nuovi angeli* di Ugo Gregoretti, possiamo riferire che i due film più interessanti della rassegna sono stati, a nostro avviso, *Les Oliviers de la justice,* girato in Algeria da James Blue, un giovane cineasta americano, con la collaborazione di tecnici francesi e algerini, e *L'Ognissanti* di Tadeusz Konwicki, un giovane scrittore polacco che si dedica saltuariamente al cinema e che nel 1958, a Venezia, vinse un Gran Premio nella mostra del cortometraggio.

* * *

La Giuria del XV Festival International du Film di Cannes — composta da Tetsuro Furukaki (Giappone), presidente; Jean Dutourd, François Truffaut, Sophie Desmarets, Henri Deutschmeister (Francia), Mel Ferrer (U.S.A.), Mario Soldati (Italia), Ernst Kruger (Germania occ.), Jerzy Kawalerowicz (Polonia), Youry Reisenman (U.R.S.S.) — ha assegnato i seguenti premi:

Palma d'oro: *O pagador de promessas* di Anselmo Duarte (Brasile);

Premio speciale della Giuria: « ex-aequo » *Le procès de Jeanne* d'Arc di Robert Bresson (Francia) e *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni (Italia);

Migliore interpretazione: « ex-aequo » al gruppo Katharine Hepburn, Ralph Richardson, Jason Robards jr.: Dean Stockwell per *Long Day's Journey into Night* (U.S.A.) ed alla coppia Rita Tushingham e Murray Melvin per *A Taste of Honey* (Gran Bretagna);

Migliore trasposizione cinematografica di testo letterario: *Elettra* di Michael Cacoyannis (Grecia);

Migliore commedia: *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi (Italia).

* * *

La Giuria per i cortometraggi ha assegnato i seguenti premi:
PALMA D'ORO: *La rivière d'Hibou* (Francia);
PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: « ex-aequo » *L'attesa* (Polonia) e *Pan* (Olanda).

* * *

La Giuria dell'O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma) — composta da Emeie (Austria), presidente, Mario Guidotti (Italia), Lepoutre (Francia), Rasmussen (Danimarca), Mass (Lussemburgo), Butcher (Gran Bretagna), Boneville (Canada), Talleney (Francia) — ha assegnato il Premio O.C.I.C. a *Le procès de Jeanne d'Arc* di Robert Bresson (Francia) « per il rispetto ed il rigore con il quale ha saputo rendere vivo sullo schermo il dramma spirituale di Giovanna d'Arco ». La medesima giuria si è anche felicitata « dell'attenzione portata ai problemi spirituali del nostro tempo da un gran numero di film presentati al Festival ».

* * *

La Giuria della FIPRESCI (Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica) — presieduta dallo svizzero Vinicio Beretta e nella quale l'Italia era rappresentata da Angelo Maccario — ha assegnato il premio a *El angel exterminador* di Luis Buñuel (Messico).

* * *

I film di Cannes

SETENTA VECES SIETE — **r.**: Leopoldo Torre Nilsson - **s.** e **sc.**: L. Torre Nilsson, Beatriz Guido, Dalmiro Saenz - **int.**: Isabel Sarli, Francisco Rabal, Jardel Filho - **p.**: Antonio Motti - **o.**: Argentina.

JULIA, DU BIST ZAUBERHAFF — **r.**: Alfred Weidenmann - **s.**: dal romanzo di Somerset Maugham e dalla commedia di Guy Bolton e Marc-Gilbert Sauvajon - **sc.**: Johanna Sibelius e Eberhard Keindorff - **int.**: Lilli Palmer, Charles Boyer, Jean Sorel, Jeanne Valerie, Ljuba Welitsch - **p.**: Wiener Mundus Film - **o.**: Austria.

O PAGADOR DE PROMESSAS — **r.**: Anselmo Duarte - **s.** e **sc.**: Dias Gomes, da un suo dramma - **int.**: Léonardo Vilar e Gloria Meneses - **p.**: Eswaldo Massaini - **o.**: Brasile.

PLENENO YATO (trad. lett. **Lo stormo prigioniero**) — **r.**: Ducho Mundrov - **s.** e **sc.**: Emil Manov - **f.**: Gheorghj Alurkov - **m.**: Gheorghj Ghenkov - **int.**: Peter Slabakov (Anton), Kiril Kovacev (Christo), Dimitr Buinozov (Boris), Assene Kissimov (Peter), Stefan Iliev (Vladimir), Athanase Velikov (Vassil) - **p.**: Industria bulgara del film nazionale - **o.**: Bulgaria.

YANG KWEI FEI — **r.**: Li Han-hsiang - **s.** e **sc.**: Wang Chi-Po - **f.**: in Eastmancolor - **int.**: Li Li-hua, Yen Chun - **p.**: Shaw Brothers - **o.**: Cina Nazionalista.

KONGA YO (t.l. **Amiamoci**) — **r.**: Yves Allégret - **s.** e **sc.**: Jacques e François Gall, Y. Allégret, René Wheeler - **f.**: in Eastmancolor - **int.**: Nicole Courcel, Roger Pigaud, Jean Léfebvre, Sophia M'Bali - **p.**: Ekebo Films - **o.**: Congo.

MUZ Z PRVNIHO STOLETI (t.l. **L'uomo del primo secolo**) — **r.**: Oldrich Lipsky - **s.** e **sc.**: O. Lipsky, Milos Fiala - **int.**: Milos Kopecky, Anita Kajlichova - **p.**: Ceskoslovensky Film - **o.**: Cecoslovacchia.

HARRY OG KAMMERTJENEREN (t.l. **Harry e il suo maggiordomo**) — **r.**: Bent Christensen - **s.** e **sc.**: B. Christensen e Leif Panduro - **int.**: Osvald Helmuth, Ebbe Rode - **p.**: B. Christensen - **o.**: Danimarca.

LES AMANTS DE TERUEL — **r.**, **s.** e **sc.**: Raymond Rouleau - **f.** (Totalscope, colori): Claude Renoir - **m.**: Mikis Theodorakis - **scg.**: Jacques Dupont, adattate per il cinema da Paul Bertrand - **int.**: Ludmilla Tcherina e la sua compagnia, René-Louis Lafforgue, Milenko Banovitch - **p.**: Société Monarch - **o.**: Francia.

LE PROCÈS DE JEANNE D'ARC — **r.**, **s.** e **sc.**: Robert Bresson - **int.**: Florence Carrez, Jean-Claude Fourneau, Roger Honorat - **p.**: Agnès Delahaie - **o.**: Francia.

CLEO DE CINQ À SEPT — **r.**, **s.** e **sc.**: Agnès Varda - **f.**: Jean Rabier - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: Bernard Evein - **int.**: Corinne Marchand, Antoine Bourseiller, Dorothée Blank, Michel Legrand, Dominique Davray, Jean-Luc Godard, Anna Karina - **p.**: Georges de Beauregard e Carlo Ponti - **o.**: Francia.

LE CRIME NE PAIE PAS (Il delitto non paga) — **r.**: Gérard Oury - **s.** e **sc.**: Jean-Charles Tachella, Paul Gordeau, G. Oury - **int.**: Danielle Darrieux, Edwige Feuillère, Annie Girardot, Rina Morelli, Michèle Morgan, Pierre Brasseur, Gino Cervi, Gabriele Ferzetti, Serge Lifar, Christian Marquand, Richard Todd, Paul Guers, Philippe Noret, Jean Servais, Perrette Pradier, Rosanna Schiaffino - **p.**: Gilbert Bokanowski per la Cosmos Film-Transworld Production (Roma-Parigi) - **o.**: Francia. (Fuori concorso).

DAS BROT DER FRUHEN JAHRE — **r.**: Herbert Vesely - **s.**: da una novella di Heinrich Böll - **sc.**: Herbert Vesely e Leo Ti - **f.**: Wolf Wirth - **m.**: Attila Zoller - **int.**: Christian Doermer, Karen Blanguernon, Vera Tschechowa - **p.**: « Modern Art » dell'ATLAS FILM - **o.**: Germania Occ.

THE INNOCENTS (Suspense) — **r.**: Jack Clayton - **s.**: da « The Turn of the Screw » di Henry James - **sc.**: William Archibald, Truman Capote, John Mortimer - **f.** (Cinemascope): Freddie Francis - **m.**: Georges Auric - **scg.**: Wilfrid Shingleton - **c.**: Motley - **mo.**: James Clark - **int.**: Deborah Kerr (miss Giddens), Martin Stephens (Miles), Pamela Franklin (Flora), Megs Jenkins (mistress Grose), Michael Redgrave (lo zio), Peter Wyngarde (Quint), Clytie Jessop (miss Jessel), Isla Cameron (Anna), Eric Woodburn (cocchiere) - **p.**: Jack Clayton per la 20th Century Fox-Achilles - **o.**: Gran Bretagna.

A TASTE OF HONEY — **r.**: Tony Richardson - **s.**: dalla commedia di Shelagh Delaney - **sc.**: Tony Richardson - **int.**: Rita Tushingham, Dora Bryan - **p.**: Woodfall - **o.**: Gran Bretagna.

ELETTRA — **r.** e **sc.**: Michael Cacoyannis - **s.**: dalla tragedia di Euripide - **f.**: Walter Lassaly - **m.**: Mikis Theodorakis - **int.**: Irene Papas, Yannis Fertis, Manos Katrakis - **p.**: Michael Cacoyannis - **o.**: Grecia.

DEVI (t.l. **La dea**) — **r.** e **sc.**: Satyajit Ray - **s.**: da un romanzo di Prabhat Kumar Nukherjee - **int.**: Chhabi Biswas, Soumitra Chatterjee, Sharmila Tagore, Karuna Bannerjee - **p.**: S. Ray - **o.**: India.

BAAL HA KHALOMOT (t.l. **Giuseppe e i suoi fratelli**) — **r.** e **p.**: Alina e Yoram Gross (lungometraggio - pupazzi animati, a colori) - **o.**: Israele.

BOCCACCIO '70 — Vedere dati sul n. 3, marzo 1962, pag. 58.

Il film è stato presentato in una edizione parziale, senza l'episodio « Renzo e Luciana » di Monicelli.

DIVORZIO ALL'ITALIANA — Vedere dati sul n. 1, gennaio 1962, pag. 61.

L'ECLISSE — Vedere dati in questo numero.

MONDO CANE — Vedere dati in questo numero.

CUPOLA (t.l. **La ciminiera**) — **r.**: Kiriro Urayama - **s.** e **sc.**: Shohei Imamura, K. Urayama - **int.**: Eijro Tono, Tokudo Sugiyama - **p.**: Nikkatsu Corporation - **o.**: Giappone.

LE PETIT ETRANGER — **r.**: Georges Michel Nasser - **s.** e **sc.**: Ramez Noujaim - **int.**: Wass Gabriel, Chakib Courie, Danny Tabarra - **p.**: Mario E. Araktingi - **o.**: Libano.

EL ANGEL EXTERMINADOR — **r.**: Luis Buñuel - **s.**: da un cine-dramma scritto in collab. con Luis Alcoriza - **sc.**: Luis Buñuel - **f.**: Gabriel Figueroa - **int.**: Silvia Pinal, Enrique Rambal, Tito Junco - **p.**: Gustavo Alatristo - **o.**: Messico.

LES ENFANTS DU SOLEIL — **r.**: Jacques Severac - **s.** e **sc.**: David Dayan - **int.**: Mustapha Brick, Mohamed Zoubir - **p.**: Djinn Films - **o.**: Marocco.

DOM BEZ OKIEN (t.l. **L'impossibile addio**) — **r.**: Stanislav Jedryka - **s.** e **sc.**: Aleksander Scibor Rylski - **int.**: Wieslaw Golas, Jozef Kondrat, Elizabieta Czyzewska - **p.**: Film Polski - **o.**: Polonia.

S-A FURAT O BOMBA (t.l. **Qualcuno ha rubato una bomba**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Ion Popesco-Gopo - **int.**: Darie Iurie, Liliana Tomesco - **p.**: Bucarest Film Studios - **o.**: Romania.

LIBERTÉ 1 — **r.**: Yves Ciampi - **s.** e **sc.**: Y. Ciampi, Jean Campistron - **int.**: Maurice Ronet, Corinne Marchand, Iba Gueye, Nanette Senghor - **p.**: P.A.T. Films-Sora (Paris) e Ulcina (Dakar) - **o.**: Senegal.

PLACIDO — **r.**: Luis Berlanga - **s.** e **sc.**: L. Berlanga, Rafael Azcona, José Luis Coloma - **int.**: « Casem », José Luis Lopez Vazquez - **p.**: Jet Films - **o.**: Spagna.

LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT — **r.**: Sidney Lumet - **s.**: dal dramma di Eugene O'Neill - **f.**: Boris Kaufman - **int.**: Katharine Hepburn, Ralph Richardson, Jason Robards jr., Dean Stockwell, Jeanne Barr - **p.**: Ely Landau - **o.**: U.S.A.

ALL FALL DOWN — **r.**: John Frankenheimer - **s.** e **sc.**: William Inge - **int.**: Eva Marie Saint, Warren Beatty, Karl Malden, Angela Lansbury, Brandon de Wilde - **p.**: John Houseman - **o.**: U.S.A.

ADVISE AND CONSENT (Tempesta a Washington) — **r.**: Otto Preminger - **s.**: dal romanzo di Allen Drury - **sc.**: Weldell Mayes - **int.**: Charles Laughton, Henry Fonda, Don Murray, Peter Lawford, Walter Pidgeon, Gene Tierney, Franchot Tone, Lew Ayres - **p.**: Otto Preminger - **o.**: U.S.A.

KOGDA DEREVIA BYLI BOLCHIMI (t.l. **Quando gli alberi erano grandi**) — **r.**: Lev Kuligianov - **int.**: Inna Goulaya, Yuri Nikulin - **o.**: U.R.S.S.

DVOJE (t.l. **Lei e lui**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Aleksandar Petrovic - **int.**: Beba Loncar, Miha Baloh - **p.**: Avala Film - **o.**: Jugoslavia.

A proposito degli originali televisivi in America

di FRANCESCO BOLZONI

Da qualche anno, nell'ambito dello spettacolo nordamericano, si assiste a un indicativo e curioso fenomeno. Alcuni scrittori, affermatisi con una serie di interessanti plays televisive (1), abbandonano gli studi, nei quali hanno meritato la stima della critica e il consenso del pubblico, e accettano le scritture dei produttori hollywoodiani. Potrebbero andarsene per disporre di un pubblico più vasto, al quale indirizzare il proprio lavoro, e per il desiderio di maggiori guadagni. Ben Hecht li ha, infatti, definiti « negri prezzolati ». Paddy Chayefsky, il più celebre fra essi, reagisce vistosamente a tale accusa: « In tutta onestà posso garantirvi di non conoscere nessun scrittore che potrei definire "negro prezzolato". Tutti quelli che conosco, se il lavoro non gli va a genio, restituiscono il denaro o rifiutano di scrivere. Ted Masel corse via come un ladro, quando provarono a cambiare la sua sceneggiatura piuttosto che prendersi il denaro. Miller scappò da Hollywood. Io restituii quattro o cinque bigliettoni alla Nbc perché non ero soddisfatto dei miei scritti. Noi tutti abbiamo rinunciato a degli affari che non volevamo accettare; non li abbiamo accettati per denaro e lo facciamo, fatemi dire questa brutta parola, perché siamo artisti ».

Dobbiamo credere alla « dichiarazione d'indipendenza » di Chaye-

---

(1) Così Federico Doglio, autore dello studio *Televisione e spettacolo,* Studium, Roma, 1961, definisce la play: « Dalla matrice teatrale discende direttamente il teledramma, spettacolo televisivo basato su un copione scritto in funzione della tv (quindi con pochi personaggi, poche scene e un movimento drammatico prodotto da contrasti interiori più che dallo sviluppo di azioni esterne, serrato in un breve lasso di tempo, realizzato in studio, in presa diretta e trasmissione, generalmente, immediata). Il teledramma, quindi, che, sulla carta, risponde perfettamente alle peculiarità televisive, costituisce il banco di prova più impegnativo e appassionato per scrittori, registi e interpreti di formazione teatrale, cinematografica o radiofonica ».

fsky? Assumiamola come un mezzo per individuare lo stato d'animo che contraddistinse il suo avvicinarsi, e quello dei suoi amici, alla televisione. Nel 1951, essa aveva tecnicamente superato lo stadio sperimentale. Tuttavia, la produzione quotidiana ammannita al pubblico si basava, ancora, su un miscuglio di pugilato, di partite di rugby, di canzonette e di qualche filmetto di mezz'ora malamente preparato. Se qualche story veniva commissionata a uno scrittore non specializzato nella « soap opera », nella scenetta che precede un annuncio pubblicitario, l'unica concessione riconosciutagli era quella di ritirare l'assegno. Egli consegnava il copione, non assisteva alle discussioni iniziali e alle prove di regìa. Solamente all'ultimo giorno, era invitato alla visione « definitiva ». Se la rappresentazione si discostava sensibilmente dal copione, poteva anche protestare, ma il suo non era che un « gesto », una lamentela senza conseguenze e importanza. In tal modo la play televisiva restava un prodotto in serie, rapidamente bruciato dalla nuova industria dello spettacolo.

Tra il 1952 e il '55, la situazione andò mutando. Con due esperimenti, *Kraft Theatre* e *Studio One,* tentati in principio in ore « morte » e in seguito spostati nella fascia di maggiore ascolto, gli scrittori assunsero sempre maggiore importanza. Le plays acquistarono una identificabile fisionomia, e la scelta dei temi non venne lasciata al caso. « Il mezzo », ricorda Rod Serling « cominciò a dimostrare una certa conoscenza delle proprie qualità particolari. Aveva l'immediatezza del teatro vivo, fino a un certo punto l'elasticità del cinema e l'ampiezza di diffusione della radio. Le utilizzò tutte tre sviluppando quella che divenne una nuova forma d'arte... Si trovò una certa profondità e preoccupazione nella struttura dei personaggi. Intrecci e persone diventavano ricchi di significato. Le sue storie avevano qualcosa da dire. C'era in esse un sapore che di gran lunga superava quanto aveva fatto, fin lì, Hollywood... Il primo piano venne raffinato e usato finemente. La chiave del dramma era l'intimità, e lo studio del viso su un piccolo schermo possedeva un significato e una potenza assai superiore a quelli ottenuti al cinema » (2).

Dei primi originali televisivi americani messi in onda, non sono rimaste tracce. Non era ancora entrata in funzione la registrazione su nastro, col sistema dell'ampex. I migliori copioni sono stati, tuttavia, raccolti in volume (si veda, ad esempio, « Television Plays of

---

(2) Rod Serling: *Come sono diventato uno scrittore televisivo,* in « Qui, studio one », Cinema nuovo, Milano, 1960.

Paddy Chayefsky », Simon and Schuster, New York, 1955) e tradotti sullo schermo cinematografico: *Marty, Pranzo di nozze, La notte dello scapolo, La parola ai giurati, I giganti uccidono,* ecc. Le traduzioni filmiche conservano una semplicità narrativa, una cura nella definizione realistica della recitazione e degli ambienti, un interesse contenutistico insoliti nella produzione hollywoodiana. Verso la metà degli anni cinquanta, come avverte Chayefsky, essa aveva trascurato « l'uomo che è infelice nel suo lavoro, la donna che sogna un amante, la ragazza che vuole lavorare alla televisione, vostro padre, vostra madre, i fratelli, le sorelle, i cugini, gli amici, ossia i personaggi più adatti a un dramma moderno di uno Iago ». E si guardava bene di rispondere a domande quali: « Che cosa rende un uomo ambizioso? Perché una ragazza cerca sempre di soffiare il fidanzato alla sorella minore? Perché vostro zio partecipa fedelmente alla annuale riunione dei compagni di leva? Perché trovate deprimente visitare il vostro vecchio padre? ».

Questi temi sono, invece, « la sostanza di un originale televisivo », annota Paddy Chayefsky nella prefazione delle sue plays. E, parlando di *The Big Deal,* riconosce d'aver sbagliato per eccesso di calcolo nel soppesare le situazioni e nello stendere il dialogo, troppo vicino alla convenzione del « linguaggio teatrale e, come tale, non usato dalla gente nell'esistenza quotidiana ». « La storia è troppo voluta », egli continua. « L'evidenza, disgraziatamente, appartiene alla commedia teatrale. In teatro ci si rivolge a molte persone, la maggioranza delle quali pretende che si urli per intendere bene le parole. Sulla scena lo scrittore non coglie i rapporti tra i suoi personaggi, e piuttosto li proietta. Abbiamo sorpreso Joe Manx, la moglie e la figlia, in una giornata eccezionale della loro vita, una giornata dominata dall'angosciosa ricerca di quattromila dollari e culminante, per Joe Manx, in una crisi psicologica. In termini di mestiere, questo dato fa sì che ogni scena, quasi ogni battuta, è dominata dalla progressiva urgenza del racconto. Penso che la televisione non dia il meglio di sé nei drammi centrati intorno al culmine di una crisi d'eccezione. La televisione è più adatta alle lacerazioni d'ogni giorno, e attraverso di esse si può toccare la stessa profondità d'intuizione senza ricorrere ad una teatralità insistita ed eccessiva ».

Ossia, lo scrittore televisivo è il cronista, ora patetico e ora ironico, ma più spesso commosso, dei casi umani della gente che vive nei quartieri periferici o nelle villette, tutte simili, che crescono a qualche decina di chilometri dal centro commerciale. Se badiamo

alla qualifica sociale dei personaggi delle plays, scorgiamo che fanno parte di quella classe media che costituisce l'asse intorno al quale ruota la società americana, una società « senza classi » come amano dire i suoi studiosi. Sono « volti nella folla », scelti col metro del campione, che vengono avanti e discutono i loro problemi personali, dato che quelli collettivi sono stati risolti dalle potenti organizzazioni sindacali e quelli politici risultano troppo pesanti per il loro orizzonte mentale. *Marty* è assai indicativo dei temi svolti negli originali televisivi. E' il racconto di un affetto, dolce e sentito, che nasce in una sala da ballo tra due solitari: un macellaio e una « zitellina ». Col loro incontro, essi colmeranno la banalità di due vite, che si sarebbero, in caso contrario, risolte in una penosa, silenziosa solitudine. *La notte dello scapolo* descrive la serata di un gruppo di giovani, alla vigilia delle nozze del più sprovveduto tra essi. La veglia è dominata da un desiderio frustato di divertimento, da lamentele per la vita d'ogni giorno. *Pranzo di nozze* presenta una famiglia alle prese con una cerimonia nuziale, che deve risultare « di prestigio » e finirà con lo scavare una frattura nei suoi rapporti e col danneggiarne il magro bilancio. Particolarmente vivo è il personaggio della moglie che, « venduta » al marito per poche centinaia di dollari e perfino privata della festa di nozze, vuole adesso offrire alla figlia ciò che non ha avuto a suo tempo: i fiori, i brindisi, le luci dell'hôtel Plaza. E non si accorge, povera donna, di stare minando la serenità familiare. I personaggi femminili, appassiti e privi di soddisfazioni, sono tra quelli che riescono meglio a Chayefsky, autore delle plays citate. Il suo mondo poetico non va molto oltre l'uscio di casa; e quando, appoggiandosi alla psicanalisi, si sforza di scavare più a fondo, come in *The Mother* che, capovolgendo lo schema consueto, analizza la gelosia di una giovane donna per la vita privata della madre, disperde le fila del discorso, e perviene a forzature di tono.

I colleghi di Chayefsky cercano di arricchire la poetica intimista, con trapianti sociologici meno ristretti o con rimandi a modelli letterari (certo Tennessee Williams). Ma, dopo il lungo viaggio d'esplorazione verso altri terreni, tutti ritornano dove erano partiti. Il volume *Visit to a Small Planet* è indicativo di questo sforzo. Vi si trovano storie del Sud feudale, dai padiglioni situati in meravigliosi giardini, che vanno difesi dalle minaccie della civiltà della strada che avanza, in quanto rappresentano un'epico cavalleresca e gentile dispersasi via col vento. Vi si trovano cronache civili che denunciano i « cattivi cittadini », non rispettosi della legge (*Act of Violence*). Ma

Gore Vidal, anche se fa scendere un marziano in America nel suo *Visit to a Small Planet,* si limita sempre a illuminare sentimenti e ipocrisie piccolo-borghesi. Così Robert Allen Arthur, ne *Il tessitore di vimini,* prendendo pretesto dalla guerra, traccia un ritratto attendibile dell'uomo medio americano che, in una situazione appena eccezionale, rivela la debolezza della sua formazione, così sicura in apparenza e così precaria nella sostanza.

Non ha decisiva importanza il fatto che siano attribuite a « non americani » le inquetudini, individuate dagli scrittori delle plays, che si muovono in un'area culturale che ha assimilato le formule freudiane, ha letto con abbandono Cecov e ha creduto che Williams fosse un vero interprete della « crisi americana ». I protagonisti di alcuni tra i migliori originali televisivi sono un figlio di emigranti (*Marty*), un cantore ebraico (*Holiday Song*), un vecchio tipografo (*Printer's Meausure*): insomma « non inseriti », « sradicati ». Nella ossessiva esaltazione di uno standard comportamentale equilibrato ed efficiente, « all american », dove le singole individualità si uniformino a modelli fissi, i problemi personali, i segni di un carattere vengono spesso cancellati dallo « standard » medio. Magari, con la settimanale visita allo psicanalista e con l'aiuto di tranquillanti, sono dimenticati. E il personaggio-cavia deve essere, così, per essere accolto, un appartenente ai gruppi nazionali non ancora integrati nel corpo della nazione. Questa convenzione, evidente anche nel cinema americano, ma più ancora nella narrativa a livello dei magazines e nelle plays, non impedì al pubblico di intedere che l'occhio degli scrittori era rivolto in vero verso di loro.

Quando Chayefsky teorizza « la tecnica di una nuova forma televisiva », parlando delle « precise limitazioni del mezzo che prescrive uno stile nuovo ed un materiale di particolare genere », non ha che trovare addentellati critici alla sua tematica, che coincideva, poi, con l'esperienza degli spettatori televisivi. « La televisione ha infinite limitazioni che costringono lo scrittore a un netto orientamento nei confronti del proprio lavoro », sostiene Chayefsky. « In televisione, ad esempio, non è facile muovere contemporaneamente sullo schermo più di quattro persone. Ciò significa che non si possono descrivere scene di popolo o rendere l'umore di una massa di persone, quale la frenesia nervosa di un'affollata festa di Capodanno. Se avete pronte una storia su un linciaggio o su un movimento politico, dimenticatela. Gli sforzi d'intraprendenti registi per dare con dieci attori l'effetto di cinquemila persone, sono patetici anche in teatro. Ma

sul palcoscenico esiste una convenzione impressionista. Il pubblico accetterà una folla, dieci persone che stanno a rappresentare una massa più grande. Non lo sopporterà, però, in televisione, a meno che non si tratti di un dramma altamente impressionista o espressionista. Anche l'uso di ambienti vuoti senza scenario ha ormai avuto il suo momento. La televisione dispone di una macchina da presa e il pubblico aspetta che essa gli faccia vedere qualcosa di vero », basato su una tensione psicologicamente attendibile e su un contesto di fatti che « accuratamente e delicatamente conduce a svelarlo ».

« Per esempio », insiste Chayefsky « se volete descrivere, sulla scena, un personaggio che si sente solo, deve trattarsi di una tremenda solitudine come quella di " Uomini e topi ". Nella play televisiva potete approfondire la solitudine del vostro vicino di casa, che è un uomo qualunque e normale. Se la vostra play non avrà la vistosità di un lavoro teatrale, avrà in compenso sufficiente verità, senza che un briciolo di intensità drammatica venga sprecata ». Soprattutto, avrà quella scabra verosimiglianza che sembra sfuggire a molto attuale teatro nordamericano, dove i drammi esagitati di Williams vengono ancora giudicati serie indagini sull' « America amara ».

Le « cronache minori » della vita d'ogni giorno sono narrate con un mezzo tecnico che, nella maggioranza dei casi, è rivolto a scopi venali (pubblicità dei prodotti commerciali) e perciò, secondo alcuni raffinati circoli letterari statunitensi, è impotente a produrre qualcosa che abbia un reale valore espressivo. D'altra parte, molta cultura americana, anche per cautelarsi dalla « presa » dell'industria culturale che tende a livellarsi e a massificare ogni prodotto, non è aliena dallo snobismo. L'avanguardia formale (e lo rivela il consenso che ottengono, nei cineclub, i vecchi scampoli del defunto surrealismo europeo) è preferita al rinnovamento dei contenuti; e le maggiori correnti, impostesi negli ultimi anni, a cominciare dal gruppo dei Beatniks, hanno puntato ogni sforzo nella creazione di un nuovo linguaggio più che nel rinvigorimento dei temi. Per questo, gli studiosi del teatro televisivo americano si sono preoccupati, prima di tutto, di dimostrare la dignità letteraria dei testi, pensati in funzione della realizzazione televisiva.

Parlando delle plays di Chayefsky, Frank W. Wadsworth si chiede (3) se il « dramma televisivo possa essere classificato letteratura »,

---

(3) Frank W. Wadsworth: *A Study of Television Drama: The Tv Plays of Paddy Chayefsky,* in « The Quarterly of Film, Radio and Television », volume X, n. 2, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, inverno 1955.

rispondendo affermativamente alla domanda. Nelle note di raccordo che legano le battute, Chayefsky « rende visibili i passaggi del suo dramma. Con certi commenti non del tutto oggettivi, come il leggermente ironico " Fratel George " di *Holiday Song,* egli sostiene e chiarisce il tono del dialogo, dando in questo modo alla lettura l'intonazione che verrebbe fuori nella produzione dall'atteggiamento degli attori... Tutte le didascalie sceniche di Chayefsky, in altre parole, sono essenzialmente letterarie, concepite come parte organica della lettura dell'opera e scritte in uno stile che si armonizza col dialogo, che è semplice, diretto e, generalmente, di particolare efficacia... Il dialogo dell'originale televisivo deve necessariamente avere qualcosa delle caratteristiche verbali del dramma puro e semplice, deve costituire l'elemento centrale che domina l'azione piuttosto che esserne dominato; e la forza reale delle opere di Chayefsky risiede nella parola. Due qualità distinguono il suo modo di condurre il dialogo. La prima è data dal fatto che Chayefsky crea un linguaggio e non imita un dialetto. Non c'è alcuna di quelle esagerazioni, di quell'enfasi e di quella violazione di vocaboli per ottenere effetti speciali che si riscontrano in tanti sforzi di scrittori che pretendono di restituire il sapore della conversazione quotidiana. Il linguaggio di Chayefsky non è una riproduzione letteraria, una specie di registrazione, una caduta nella vecchia trappola del naturalismo. Il suo linguaggio suona come il parlare d'ogni giorno, però non lo riproduce. Sono solamente i suoi caratteri che hanno l'apparenza della monotonia dell'uomo comune, mentre il linguaggio dei personaggi è lo stesso dei poeti. Il suo dialogo, in altre parole, è veramente un'opera d'arte. L'altra qualità è più difficile da definire, perché è in parte il risultato della robusta capacità di cogliere i caratteri, propria di Chayefsky. E', questa, una qualità poetica, un'attitudine a rivelare una molteplicità di significati sotterranei nella apparente linearità di un dialogo banale ». Ispirato com'è al parlato di New York e dei suoi dintorni, continua Wadsworth, esso riflette le idiosincrasie di questa zona, ma è tanto poco forzato, tanto naturale, tanto privo di artifici da imporsi a qualunque spettatore americano.

Qualunque fossero i meriti estetici delle plays, è certo che il momento del loro maggiore splendore coincise col « boom » delle vendite degli apparecchi televisivi. Può darsi che, nell'acquisto, abbiano influito i molti « producers » di Broadway e i giornalisti specializzati nei documentari basati su materiale di repertorio, che avevano cominciato a lavorare, verso il '53-55, per la televisione. Ma è innega-

bile che gli scrittori ebbero la loro parte nell'abituare gli spettatori al piccolo schermo; e seppero, insomma, con la loro inedita tematica, tenerli in casa, spingerli a girare la manopola del televisore. Lo confermano, se non altro, le molte lettere inviate alle redazioni dei giornali dopo una play particolarmente stimolante, e le lunghe recensioni di ogni spettacolo originale dei critici dei quotidiani. A volte, quest'ultimi, preferivano parlare di un racconto drammatico della serie *Playhouse* 90 della Cbs piuttosto che degli « specials », programmi senza periodicità fissa, interpretati da divi di fama, forniti di scenografie costose.

Non che gli scrittori televisivi siano personalità davvero prepotenti. Tra di loro, non sono probabilmente i Fitzgerald, Hemingway e Faulkner di domani. Sono, piuttosto, dei bravissimi artigiani, esponenti di una narrativa media, onesta, strutturalmente robusta. La visione della vita di molte plays ha infatti qualche cosa di « zuccherino ». Il dialogo, particolarmente in Gore Vidal, raramente suggerisce un'atmosfera e tende ad esporre dei fatti. Quando, poi, il teledramma svolge una tematica democratica, il discorso non è mai portato avanti fino al punto da dar fastidio (*Act of violence*). Ma, in un sistema retto dalle leggi economiche, fin dove l'autonomia è consentita? Secondo Wadsworth, molta cultura americana sarebbe incapace di accettare la realtà: « la recente letteratura realistica americana, e soprattutto il dramma, hanno raramente mostrato il coraggio della migliore letteratura europea. Nel mondo del cinema il contrasto tra realtà e film è ancora più netto. L'opinione dell'uomo di spettacolo americano è che è poco patriottico non procurare divertimento alla romantica immaturità, propria di un pubblico " fatto in casa " ». Nel lavoro degli scrittori, oltre alle limitazioni di carattere « generale », molte erano quelle di natura particolare.

Intanto, per cominciare, ogni programma è interrotto due volte nello spazio di mezz'ora e tre in quello di un'ora per la lettura degli annunci pubblicitari. « Ci sono opere che in nessuna circostanza possono prestarsi a interruzioni artificiali », osserva Serling. « L'intervallo nuoce al fluire, alla continuità e alla struttura... e l'effetto complessivo è quello di una raccolta di brevi pezzi drammatici frantumati e lacerati dalla continua invadenza della pubblicità commerciale ». Naturalmente gli sponsors, che vendevano il programma alle ditte, erano di parere opposto. E' il caso di Fred Coe della Nbc che, in un fascicolo di « Theatre Arts », sosteneva l'utilità della pubblicità, che avrebbe la funzione di rilassare e distendere gli spettacoli. Ben pre-

sto, gli sponsors vollero controllare anche i testi. Per *Un cappello pieno di pioggia,* si dovette cambiare il nome di alcuni prodotti, dato che il programma era finanziato da un'altra società commerciale; e « il finanziatore ha il diritto di servirsi di certe prerogative dal momento che paga ».

Era soltanto l'inizio dell'offensiva commerciale. A un preciso momento, l'alibi dello « sradicato », protagonista di molti originali drammatici, non bastò più. Gli schermi del conformismo imbrigliarono, del tutto, la libertà dello scrittore, a cui veniva suggerito di sostenere apertamente le opinioni della mass media. Il mito della vittoria finale del bene sul male, della sconfitta d'ogni difficoltà è la regola fondamentale dell'« american way of life ». E i responsabili delle principali reti, secondo un caustico resocontista americano, decisero d'approvare, d'ora in avanti, unicamente « storie allegre di gente allegra con allegri problemi ». « Gli autori si sono messi obbedientemente al lavoro », continuava il critico « e, trovando difficoltà del costruire spettacoli allegri con gente allegra, hanno deciso di cavarsela con finali " lieti ". Ogni play, nel primo o nei primi due atti, sviluppa un nucleo fortemente drammatico per fare marcia indietro, repentinamente, con qualche ingegnosa soluzione. All'ultimo momento, ogni cosa si sistema e tutti sono accontentati ». Ecco, per esempio, alcune trame delle plays della stagione 1956-57. V'è la storia di un'esplosione sperimentale di una bomba atomica e di un soldato, un po' misantropo, deciso a morire nello scoppio. La bomba esploderà senza compagnia e l'umor nero del soldato si dissolverà nell'aria senza motivo. Un altro dramma parla della discriminazione razziale, presentandola come qualcosa di inumano e anticristiano. Ci si accorge, poi, che l'autore sta difendendo gli indiani e non i negri. Per concludere, ecco un capitano stupido, vendicativo e disonesto davanti alla corte marziale. Una critica al militarismo? No, perché, ribaltando le carte sul finale, tutto viene risolto con la trovata di uno sbaglio burocratico.

L'aumento delle reti (alle due principali, Cbs e Nbc, si era andata affiancando l'Abc), che obbligò a diminuire le tariffe dei programmi, e il sempre crescente costo delle trasmissioni fecero il resto. Così, dopo il '55, gli scrittori, che con le plays erano usciti dall'anonimato, abbandonarono quasi completamente gli studios televisivi. A comprendere le ragioni della loro « fuga » aiuta molto un « test » psicologico. E' la registrazione di un dibattito, diretto da David Susskind, per la rubrica *Open End,* al quale hanno partecipato Robert

Arthur, Paddy Chayefsky, Mummer Locke Elliot, James Lee, J.P. Miller, Tad Mosel e David Shaw (4). Le risposte sono del '58, allorché l'abbandono degli studi era in avanzata fase, favorito anche dalla politica apparentemente più liberale dei produttori hollywoodiani.

A Susskind che chiede perché l'originale è in via di esaurimento, Mosel risponde che « distruggendo la concorrenza, l'originale finì per regnare incontrastato e le plays sembrarono, in qualche modo, simili ». E Shaw: « Non furono gli spettatori a dimostrarsi stanchi. Furono piuttosto i finanziatori a fare languire il dramma. Volevano qualcosa che desse maggiore affidamento. Volevano essere sicuri del successo. Con l'originale si può essere sempre sicuri? »: perché molti di essi « sono francamente brutti » (Miller); e più che brutti scontati. In realtà, gli epigoni hanno creato stati d'animo così rarefatti da diventare inverosimili e casi umani più eccezionali che indicativi di un costume.

A tale proposito, è indicativo *Il teatro di Robert Herridge,* che cominciò a comparire sui teleschermi nordamericani quando il gruppo di Chayefsky si era già disperso. I racconti drammatici di Herridge sono estremamente sottili, perfino preziosi nella scelta degli argomenti e nelle modulazioni formali. Nella maggioranza dei casi, essi approfondiscono una tensione emotiva assai particolare, vissuta da personaggi per più aspetti eccezionali. *Tutti i petali di tutte le rose del mondo* e *La ragazza in mezzo alla strada* hanno, come protagonista, uno scrittore. Presi dal fascino del passato, il primo rievoca un amore giovanile e il secondo il breve incontro con una ragazza, umiliata nei suoi sogni di successo. Più che alla esatta declinazione psicologica, risolta prima che altrove nel copione, Herridge è sensibile alle atmosfere liriche ricostruite in studio. Spiegando questo suo interesse per i caratteri formali della play, nell'intervista che ha preceduto la presentazione di alcuni suoi originali sui teleschermi italiani, egli ha dichiarato: « A me non importa riprodurre realisticamente gli ambienti nei loro particolari, ma di evocarli in modo allusivo... in realtà il mondo di una storia è più grande e spazioso di quello rappresentato materialmente da una casa, da una stanza... Ritengo importante l'economia di tempo. Era, pressapoco, quello che pensava Henry James; bisogna tenere d'occhio la progressione drammatica: se nel lavoro c'è una scena importante, la scena madre, bisogna fin

(4) *Cos'è che non va negli originali tv?,* in « Cronache del cinema e della televisione», anno VI, n. 30-31, Roma, autunno-inverno 1959-60. Lo stesso testo è riportato, in altra traduzione, in « Qui, studio one ».

dall'inizio che tutta l'azione punti con un ritmo continuo e con intensità verso quel momento ». E, fin d'ora, Herridge pensa a programmi dal carattere non realistico, bensì « accentuatamente simbolico » : « Mi interessa creare un'atmosfera assolutamente poetica ».

Senza giungere alla soluzione simbolica di Herridge, anche i maggiori autori televisivi della generazione di Chayefsky avevano finito con l'abusare degli ingredienti base. Le loro opere avevano, ormai, il difetto e non più il pregio originario: la realtà minore, spicciola, intima, che era stata una forza, era adesso diventata un limite. Gli scrittori erano venuti imprigionandosi in una dimensione ridotta, ripetendo stancamente il loro « contenuto formale e tematico », « specializzandosi nell'esame della vita dal punto di visto psichiatrico o nella ricerca infinitesimale dei piccoli fatti di casa ». Si erano, volontariamente, preclusi qualsiasi angolazione diversa. Ciò era causato da motivi « interni », soggettivi, dall'incapacità di superare la tematica iniziale oppure da motivi « esterni », da altre limitazioni?

Arthur si giusitifica col pretesto dell'assenza di tempo: « Continuavano a spingerci a scrivere ogni settimana, e nessuno fa un buon lavoro in continuazione ». Shaw si lamenta dei critici, che sbrigano anche i lavori più importanti in una colonnina di giornale: « Ora i finanziatori leggono le critiche. Queste hanno un certo peso, e i critici hanno, quindi, contribuito a uccidere il dramma dal vivo ». (Ma, giustamente, Susskindi osserva che i critici, pur colpendo duramente in certi casi, si interessano sempre degli originali e raramente delle trasmissioni in serie e sottolineano, magari esagerando, ciò che hanno di buono. Se le lodi sono diminuite, vorrà dire che anche la qualità non è più quella di un tempo.)

Il punto più drammatico della discussione avviene quando Arthur chiede a Susskind: « Potresti darci, ora, le stesse libertà di quattro anni fa per scrivere un originale basato sugli argomenti che ci interessano, gli interpreti adatti al ruolo e con almeno una parziale probabilità di vedere l'opera realizzata come l'avevamo vista originariamente? ». E Chayefsky ricorda i tempi in cui, raccontato il soggetto, gli ordinavano di scrivere un dramma, mentre oggi la situazione è mutata. E, a sua giustificazione, parla di alcuni « soggetti nel cassetto » : « un'indagine sull'omosessuale, sul bugiardo cronico, sul comunista, sulla donna nella " crisi della maturità " ». Sono, queste, trasmissioni « terribilmente difficili da collocare ». Non si tratta, esclusivamente, di temi proibiti. Arthur afferma che, ormai, non può più partecipare alla realizzazione del proprio lavoro, controllare le

proprie parole: « Piuttosto di accettare una tale sistemazione, lavoro a Hollywood, dove almeno guadagno del denaro ».

Dato per scontato l'aumentato controllo degli sponsors nel lavoro creativo, è certo che gli scrittori si erano andati spostando da quella linea di semplicità e di tipicità, teorizzata nella prefazione di *Marty, The Mother* ed altri originali: « Ciascuno di questi lavori rappresenta nel suo genere il materiale che più si addice alla televisione. Trattano di cose terrestri, comuni e prosaiche. I personaggi sono più tipici che eccezionali, le situazioni facilmente identificabili e i rapporti sono comuni come la gente stessa ». Ora gli argomenti, difesi da Chayefsky, paiono più pretesti per giustificare un'incapacità a rinnovarsi che vere esigenze in cerca di espressione drammatica. In fondo, avendo inizialmente accettato di lavorare nell'industria dello spettacolo, gli autori delle plays avrebbero già dovuto optare per il momento dell'integrazione e abbandonare la fase della protesta radicale.

Nella società di massa, all'intellettuale sono aperte due strade: o il moralismo estremo, la critica dall'esterno al sistema; o la collaborazione critica. Questa comporta la sopportazione di alcune convenzioni ma, d'altra parte, permette la comunicazione con un vasto pubblico. La tribuna televisiva ha un auditorio così vasto che, alla fine, conta di più un discorso pacato, con qualche idea dentro, diffuso attraverso il mezzo televisivo, piuttosto di un manifesto, acre e polemico, consegnato agli spettatori di un teatrino d'avanguardia o di una rivistina per iniziati. Con *The Defenders,* pur servendosi di una cornice « da giallo », Reginald Rose ha offerto, ultimamente, più di un appunto interessante sui problemi della borghesia americana. E' necessario, sembra suggerire la sua ostinata fiducia nella televisione, che la mentalità convenzionale, basata unicamente sull'indolenza del pubblico, venga rimossa. Ma è opportuno che tale esigenza sia riconosciuta giusta dal pubblico, e non gli sia imposta esteriormente.

Arthur e Chayefsky, Elliot e gli altri paiono non aver meditato abbastanza su questo dato di fatto. Preferiscono ricordare il passato come un paradiso di libertà perduta, un periodo pieno di entusiasmo « che valeva tutto l'oro del mondo » (Chayefsky). Ritengono che la decadenza della play sia una conseguenza di una situazione fatale, che include l'individuo e la società americana. Afferma Chayefsky: « La colpa di tutto è che siamo una società materialistica e il problema base è il nostro feticismo per quel che riguarda la funzionalità. Noi americani comprendiamo benissimo l'utilità di tazze, piattini e accendisigari e di tante altre cose concrete, toccabili. Lo scri-

vere e l'arte sono cose nebulose, indefinite e soprattutto non funzionali. Penso che qui stia il nocciolo del problema: non come mettere a posto le cose nella televisione, ma come liberarci da questo orribile materialismo che impera nel nostro paese. Sto cercando di dire che ci accostiamo alla vita nel modo sbagliato e che, quindi, la televisione va bene così com'è, perché è determinata dalla nostra concezione di vita ». Opponendosi a tanto pessimismo, del resto sterile, Susskind propone: « Voi che siete capaci di imprimere un segno creativo, capaci di critica, perché non fate qualcosa continuando a lavorare per la televisione che vi permetterebbe di comunicare con più milioni di uomini di tutti i vostri film messi insieme? ».

Chayefsky risponde: « Non mi vedo nei panni di un crociato in difesa di questa specie di malvagio Juggernaut pronto a stritolarmi il più presto possibile. Ciò che ho da dire lo dirò con un film, oppure con una commedia. Ne ho scritto una sulla futilità che domina il nostro sistema di vita. La mia commedia costituirà la risposta al problema. Mi avete chiesto: " Che cosa si può fare? ". Io ho scritto un dramma. E' l'unica cosa che sono capace di fare » (5). E' un programma rispettabile. Ma è andato deluso in gran parte. La ventata di nuove ricerche realistiche, che si verificò in occasione del loro ingresso nell'industria cinematografica, si è spenta da tempo. Gli scrittori sono stati stritolati da un Juggernaut più potente, che li ha obbligati a un lavoro anonimo e « funzionale ». Una seconda rivolta, questa volta al cinema, ha tenuto dietro alla prima, contro la televisione. Alcuni hanno cercato di dedicarsi al teatro, che permette ancora un certo margine alle singole individualità; e, per primo, Chayefsky che, tuttavia, con « Gideon » si è impegnato in un discutibile ammodernamento di temi biblici. Altri hanno ripreso i contatti con i produttori televisivi. La loro condizione è meno felice di quella del "55, mentre riprendono a domandarsi: « Perché una risposta alla crisi materialistica della società americana dovrebbe venire unicamente dal teatro e dalla narrativa e non, fin d'ora, dalla televisione? Perché non insistere? ».

Filmografia del cinema statunitense d'origine televisiva

1955 **MARTY (Marty, vita di un timido)** — **r.**: Delbert Mann - **s.**: dall'originale televisivo di Paddy Chayefsky - **sc.**: P. Chayefsky - **f.**: Joseph La Shelle - **scg.**: Edward S. Haworth e Walter Simonds - **m.**: Roy Webb - **mo.**: Alan Crosland jr. - **int.**: Ernest Borgnine, Betsy Blair, Esther Min-

(5) Paddy Chayefsky: *Gideon* in « Esquire », n. 337, Chicago, dicembre 1961.

ciotti, Augusta Ciotti, Joe Mantell, Karel Steele, Jerry Paris, Frank Sutton, Walter Kelley, Robin Morse - **p.**: Harold Hetch-Burt Lancaster - **d.**: Dear film.

THE CATERED AFFAIR o **THE WEDDING PARTY (Pranzo di nozze)** — **r.**: Delbert Mann - **s.**: dall'originale televisivo di Paddy Chayefsky - **sc.**: Gore Vidal - **f.**: John Alton - **scg.**: Cedric Gibbons e Paul Groesse - - **m.**: André Previn - **int.**: Bette Davis, Ernest Borgnine, Debbie Reynolds, Rod Taylor, Barry Fitzgerald, Robert Simon, Madge Kennedy, Dorothy Stickney, Carol Veazie, Joan Camden, Ray Stricklyn, Jay Adler, Dan Tobin, Paul Denton, Augusta Merighi - **p.**: Sam Zimbalist per la M.G.M. - **d.**: M.G.M.

1956 **CRIME IN THE STREETS (Delitto nella strada)** — **r.**: Donald Siegel - **s.**: dall'originale televisivo di Reginald Rose - **sc.**: Reginald Rose - **f.**: Sam Leavitt - **scg.**: Serge Krizman - **m.**: Franz Waxman - **mo.**: Richard C. Meyer - **int.**: James Whitmore, John Cassavetes, Sal Mineo, Mark Rydell, Virginia Gregg, Peter Votrian, Will Kuluva, Malcolm Atterbury, Denise Alexander, Dan Terranova - **p.**: Vincent M. Fennelly per la Lindbrook - **d.**: Euro Film International.

THE FASTEST GUN ALIVE (La pistola sepolta) — **r.**: Russell Rouse - **s.**: dall'originale televisivo « The Last Notch » di Frank D. Gilroy - **sc.**: Frank D. Gilroy e Russell Rouse - **f.**: George J. Folsey - **scg.**: Cedric Gibbons e Merrill Pye - **m.**: André Previn - **mo.**: Ferris Webster e Harry V. Knapp - **int.**: Glenn Ford, Jeanne Crain, Broderick Crawford, Russ Tamblyn, Allyn Joslyn, Leif Erickson, John Dehner, Noah Beery jr., J.M. Kerrigan, Rhys William, Virginia Gregg, Chubby Johnson, John Doucette, William « Bill » Phillips, Chris Olsen, Paul Birch, Florenz Ames - **p.**: Clarence Greene per la M.G.M. - **d.**: M.G.M.

PATTERNS (I giganti uccidono) — **r.**: Fielder Cook - **s.**: dall'originale televisivo di Rod Serling - **sc.**: Rod Serling - **f.**: Boris Kaufman - **mo.**: Dave Kummins e Carl Lerner - **int.**: Van Heflin, Everett Sloane, Beatrice Straight, Ed Begley, Elizabeth Wilson, Joanna Roos, Elena Kiamos, Shirley Standley - **p.**: United Artists - **d.**: Dear film.

THE RACK (Supplizio) — **r.**: Arnold Laven - **s.**: dall'originale televisivo di Rod Serling - **sc.**: Stewart Stern - **f.** (in Metroscope): Paul Vogel - **scg.**: Cedric Gibbons - **m.**: Adolph Deutsch - **mo.**: Harold F. Kress - **int.**: Paul Newman, Wendell Corey, Walter Pidgeon, Anne Francis, Edmond O'Brien, Robert Burton, Lee Marvin, James Best, Fay Roope, Harry Atwater - **p.**: Arthur M. Loew jr. per la M.G.M. - **d.**: M.G.M.

EDGE OF THE CITY (Nel fango della periferia) — **r.**: Martin Ritt - **s.**: dall'originale televisivo « A Man Is Ten Feet Fall » di Robert Alan Arthur -**sc.**: Robert Alan Arthur - **f.**: Joseph Brun - **scg.**: Richard Sylbert - **m.**: Leonard Rosenman - **mo.**: Sidney Meyers - **int.**: John Cassavetes, Sidney Poitier, Jack Warden, Kathleen Maguire, Ruby Dee, Robert Simon, Ruth White, William A. Lee, Val Avery, John Kellog, David Clarke, Estelle Hemsley, Ralph Bell - **p.**: David Susskind per la M.G.M. - **d.**: M.G.M.

RANSOM! (Il ricatto più vile) — **r.**: Alex Segal - **s.**: da un originale televisivo di Cyril Hume - **sc.**: Cyril Hume e Richard Maibaum - **f.**: Arthur E. Arling - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: Glenn Ford, Donna Reed, Leslie Nielsen, Juano Hernandez, Robert Keith, Bobby Clark, Richard Gaines, Airslie Pryor, Mabel Albertson - **p.**: M.G.M. - **d.**: M.G.M.

PUBLIC PIGEON NO. ONE (Il pollo pubblico n. 1) — **r.**: Norman Z. McLeod - **s.**: dall'originale televisivo di Devery Freeman, ispirato ad un racconto di Don Quinn e Larry Berns - **sc.**: Harry Tugend - **f.** (in R.K.O.-Scope e Technicolor): Paul C. Vogel - **scg.**: Albert D'Agostino e John B. Mansbridge - **m.**: David Rose - **mo.**: Otto Ludwig - **int.**: Red Skelton, Vivian Blaine, Janet Blair, Jay C. Flippen, Allyn Joslyn, Benny Baker, Milton From, John Abbott, Howard McNear - **p.**: Harry Tugend per la Val-Ritchie - **d.**: R.K.O.

SPRING REUNION — **r.** e **sc.**: Robert Pirosh - **s.**: dall'originale televisivo di Robert Alan Arthur - **f.**: Harold Lipstein - **scg.**: Paul Groesse - **m.**: Herbert Spencer e Earle Hagen - **mo.**: Leon Barscha - **int.**: Betty Hutton, Dana Andrews, Jean Hagen, Robert Simon, Laura La Plante, James Gleason, Gordon Jones, Sara Berner, Irene Ryan - **p.**: Jerry Blesler (Byrna Prod.) per la United Artists.

1957 **THAT NIGHT (L'ora del terrore)** — **r.**: John Newland - **s.**: dall'originale televisivo di Robert Wallace e Jack Rowles - **sc.**: Robert Wallace e Jack Rowles - **f.**: Maurice Hartzband - **scg.**: Melvin Bourne - **m.**: Mario Nascimbene - **mo.**: David Cooper - **int.**: John Beal, Augusta Dabney, Malcolm Brodrick, Dennis Kohler, Beverly Lunsford, Shepperd Strudwick, Rosemary Murphy, Bill Darrid, Joe Julian - **p.**: Himan Brown per la Galahad - **d.**: R.K.O.

THE BACHELOR PARTY (La notte dello scapolo) — **r.**: Delbert Mann - **s.**: dall'originale televisivo di Paddy Chayefsky - **sc.**: P. Chayefsky - **f.**: Joseph La Shelle - **scg.**: Edward S. Haworth - **mo.**: William B. Murphy - **m.**: Paul Madeira - **int.**: Don Murray, E.G. Marshall, Jack Warden, Philip Abbott, Larry Blyden, Patricia Smith, Carolyn Jones, Nancy Marchand, Karen Norris, Barbara Ames, Norma Arden Campbell - **p.**: Harold Hetch per la Norma - **d.**: Dear film.

TWELVE ANGRY MEN (La parola ai giurati) — **r.**: Sidney Lumet - **s.**: dall'originale televisivo di Reginald Rose - **sc.**: Reginald Rose - **f.**: Boris Kaufman - **scg.**: Robert Markell - **m.**: Kenyon Hopkins - **int.**: Henry Fonda, Lee J. Cobb, Ed Begley, E.G. Marshall, Jack Warden, Martin Balsam, John Fiedler, Jack Klugman, Edward Binns, Joseph Sweeney, George Voskovec, Robert Webber - **p.**: Henry Fonda e Reginald Rose (Orion-Nova prod.) per la United Artists - **d.**: Dear film.

THE YOUNG STRANGER (Colpevole innocente) — **r.**: John Frankenheimer - **s.**: dall'originale televisivo « Deal a Blow » di Robert Dozier (« Christopher Award » per il migliore originale televisivo del 1955) - **sc.**: Robert Dozier - **f.**: Robert Plank - **scg.**: Albert S. D'Agostino e John B. Mansbridge - **mo.**: Robert Swink e Edward Biery - **m.**: Leonard Rosenman - **int.**: James MacArthur, James Daly, Kim Hunter, James Gregory, With Bissel, Jack Mullaney, Eddie Ryder, Jean Corbett, Charles Davis, Edith Evanson - **p.**: Stuart Millar per la R.K.O. - **d.**: Globe Film International.

DINO (Dino) — **r.**: Thomas Carr - **s.**: dall'originale televisivo di Reginald Rose - **sc.**: Reginald Rose - **f.**: Wilfrid Cline - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **m.**: Gerald Fried - **int.**: Sal Mineo, Brian Keith, Susan Kohner, Frank Faylen, Joe DeSantis, Pat DeSimone, Penny Santon, Richard Bakalyan, Mollie McCart, Cindy Robbins, Rafael Campos - **p.**: Bernice Block (Block-Kramarsky prod.) per la Allied Artists - **d.**: Lux.

1958 **THE LINEUP (Crimine silenzioso)** — **r.**: Don Siegel - **s.**: dal « serial » televisivo di Lawrence L. Klee - **sc.**: Stirling Silliphant - **f.**: Hal Mohr - **scg.**: Ross Bellah - **dir. m.**: Mischa Bakaleinikoff - **mo.**: Al Clark - **int.**: Eli Wallach, Robert Keith, Warner Anderson, Richard Jaeckel, Mary LaRoche, William Leslie, Emile Meyer, Marshall Reed, Cheryl Callaway - **p.**: Frank Cooper per la Columbia - **d.**: Columbia.

1959 **THE RABBIT TRAP (La trappola del coniglio)** — **r.**: Philip Leacock - **s.**: dall'originale televisivo di J.P. Miller - **sc.**: J.P. Miller - **f.**: Irving Glassberg - **scg.**: Edward Carrere - **m.**: Jack Marshall - **mo.**: Ted Kent - **int.**: Ernest Borgnine, David Brian, Bethel Leslie, Kevin Corcoran, June Blair, Christopher Dark, Jeanette Nolan, Russell Collins, Don Rickles - **p.**: Harry Kleiner per la Canon - **d.**: Dear film.

VISIT TO A SMALL PLANET (Un marziano sulla Terra) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: dall'originale televisivo di Gore Vidal - **sc.**: Edmund Beloin ed Henry Garson - **f.**: Loyal Griggs - **eff. spec.**: John P. Fulton - **scg.**: Hal Pereira e Walter Tyler - **m.**: Leigh Harline - **mo.**: Warren Low e

Frank Bracht - **int.**: Jerry Lewis, Joan Blackman, Earl Holliman, Fred Clark, John Williams, Jerome Cowan, Gale Gordon, Lee Patrick, Barbara Lawson, Ellen Corby - **p.**: Hal B. Wallis per la Paramount - **d.**: Paramount.

CAREER (Il prezzo del successo) — **r.**: Joseph Anthony - **s.**: dall'originale televisivo di James Lee e dalla sua versione teatrale - **f.**: Joseph La Shelle - **scg.**: Hal Pereira e Walter Tyler - **m.**: Franz Waxman - **int.**: Anthony Franciosa, Dean Martin, Shirley MacLaine, Carolyn Jones, Joan Blackman, Robert Middleton, Frank McHugh - **p.**: Hal Wallis - **d.**: Paramount.

1961 **JUDGMENT AT NUREMBERG (Vincitori e vinti)** — **r.**: Stanley Kramer - **s.**: dall'originale televisivo di Abby Mann (della serie « Playhouse 90 ») - **sc.**: Abby Mann - **f.**: Ernest Laszlo - **scg.**: Rudolph Sternad - **m.**: Ernest Gold - **mo.**: Fred Knudtson - **int.**: Spencer Tracy, Richard Widmark, Maximilian Schell, Burt Lancaster, Montgomery Clift, Marlene Dietrich, Judy Garland, John Wengraf, Werner Klemperer, Martin Brandt, Torbon Meyer, Ray Teal, Kenneth MacKenna, Alan Baxter, Joseph Bernard, Virginia Christine, Ben Wright, William Shatner, Ed Binns, Howard Caine, Otto Waldis, Karl Swenson, Olga Fabian, Sheila Bromley, Bernard Kates, Jana Taylor, Paul Busch - **p.**: Stanley Kramer per la United Artists - **d.**: Dear film.

THE YOUNG DOCTORS (Giorni senza fine) — **r.**: Phil Karlson - **s.**: dall'originale televisivo « No Deadly Medicine » di Arthur Hailey, ispirato al romanzo « The Final Diagnosis » - **sc.**: Joseph Hayes - **f.**: Arthur J. Ornitz - **f.**: Arthur J. Ornitz - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: Richard Sylbert, Jimmy Di Gangi, Angelo Laiacona - **mo.**: Robert Swink - **int.**: **Fredric March, Ben Gazzara, Dick Clark, Eddie Albert, Ina Balin, Phyllis Love, Aline** MacMahon, Edward Andrews, Arthur Hill, Rosemary Murphy, Bernard Hughes, Joseph Bova, George Segal, Matt Crowley, Dick Button - **p.**: Stuart Millar e Lawrence Turman per la Drexel Co.-Millar / Turman Prod. - **d.**: Dear film.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Prospettive della recitazione moderna

di BRUNELLO RONDI

II.

Fasi e ordini del movimento

E' indispensabile che l'attore cinematografico costruisca in fasi nitidissime, ordinate in una scelta rigorosa, assolutamente univoca, e coordinate in una costruzione semplice, perspicua, la sua azione recitativa. Non si tratta semplicemente della necessità veramente elementare e insopprimibile di dividere in tempi rigorosamente scanditi una determinata azione; si tratta, più essenzialmente, di distribuire la forma plastica e tonale della recitazione in un periodare di cui siano vivamente risentiti ed enucleati tutti i membri, senza che essi siano ammucchiati da un'esuberanza emotiva poco redditizia sul piano plastico o siano proiettati confusamente, senza una nitida articolazione formale che stacchi e isoli — quasi su un grafico — movimento da movimento prima di poterlo far fluire in una coerente continuità unitaria. Questo lavoro creativo e costruttivo dell'attore cinematografico — supremamente necessario — sarà tanto più teoricamente chiaro come necessità fondamentale se si terrà sempre presente che il lavoro dell'attore deve essere considerato come la composizione di una pagina poetica: scrittura in movimento, dove ogni elemento del fraseggio, ogni cadenza, o rima, o legge strofica, sono parti dell'intera composizione nel suo farsi, e devono essere soppesati, commisurati, vagliati nel loro grado di tensione, nella loro possibilità di aggancio con le continuità metriche in atto. Si faccia attenzione, per maggiore concretezza, all'atteggiarsi, per la recitazione, di un'esercitazione come la seguente.

« Una giovane donna è in viaggio su una grande autostrada, di notte, guidando personalmente la sua automobile. Fugge dalla città — dove ha abitato fino a poche ore prima — perché ha commesso un furto di grande entità e reca ora con sè la refurtiva. Il proprietario della grande ditta dove lei lavora da anni l'ha incaricata di versare in banca una grossa somma da lui riscossa poco prima. E'

un'operazione di fiducia che la donna ha fatto varie altre volte e senza mai subire tentazioni. Ma stavolta, la somma è molto forte e poi la nostra « eroina » vuole raggiungere in città l'uomo che ama e col quale vuole rifarsi una comune vita dimenticando tutto. Sulla strada avanzano in senso inverso automobili che abbagliano coi fari. La pioggia è fittissima, il tergicristallo funziona male, le luci delle automobili che corrono incontro a quella della protagonista creano abbaglianti aloni, quasi fantomatici, nel tremulo dilagare della pioggia sul vetro. All'angoscia per l'atto compiuto, al desiderio e alla paura del domani, la donna unisce la preoccupazione tecnica, vivissima, di questa corsa notturna sull'asfalto, tra le mille difficoltà della guida nottura. Ora decide di fermarsi a un « motel ». Rallenta, devia dall'autostrada, guarda l'edificio, si ferma. Alla persona che le viene incontro, dall'albergo, per riceverla, la donna — dopo un momento in cui, colta da timore e da stanchezza, si è abbandonata all'indietro, sul sedile — si prepara a dare generalità false. Pensando al trucco che dovrà trovare per sistemare questa faccenda, stringendo le labbra guarda venire verso di lei l'uomo. Adesso la stanchezza è passata; si prepara ad affrontare, col prossimo, tutti gli altri eventi. E' come se avesse accettato, ormai, tutto il viaggio rischioso della sua vita futura ».

Come si vede, questa è un'esercitazione estremamente complessa, che richiede un lungo arco drammatico di passaggi e la condensazione di parecchi elementi atmosferici, spaziali, di paesaggio, di rapporto con altri movimenti, transiti, incombenze, per avverarsi. Ce ne serviremo più volte per sviluppare le nostre osservazioni sulla tecnica di preparazione scenica. Ma ora interessa fare osservare che — isolando per esempio un « primo piano » della donna al volante e realizzandolo nella netta coscienza della pregnanza — in altri « campi » — di tutta l'importante sequenza, si dovrà far realizzare all'attore una azione estremamente scandita in un fraseggio plastico di fasi successive. A seconda della posizione della macchina da presa, che comunque immaginiamo inquadri la donna traverso il parabrezza, avrà importanza il comporsi della tensione, nel volto dell'attrice, il sentire su di sè l'ostacolo della corsa nella notte piovosa e insidiata dai lumi contrari, il ripetuto passaggio d'altre macchine, la fatica dello sguardo nella notte. E non si potrà non porre al cardine segreto della situazione espressiva il tormento e la perplessità del sentimento e del pensiero della donna, divisa tra scelte e decisioni difficilissime. Questa tensione, questo inquieto aprirsi a « incontrare » la strada, questo

tenerla, saranno — di certo — il portato espressivo dell'immagine nel suo complesso (taglio dell'inquadratura, illuminazione, distanza focale ecc.) ma si dovrà elaborare il movimento dell'attrice in un periodare preciso. Il busto dell'attrice, nella guida, deve avere un determinato grado di tensione. Le spalle possono essere più o meno spioventi. La guida deve impegnarla in un determinato modo, senza movimenti troppo regolari ma senza esibizioni di movimento (tutto ciò è, naturalmente, da studiare nelle più riposte sfumature della situazione del personaggio). Sarà però a questo punto che si dovrà verificare la scelta creatrice dell'attore nella luce dell'impostazione creativa e inventiva del regista e dovrà svilupparsi la precisa coordinazione dei movimenti. E' qui che andiamo nella precisione della nostra analisi e indichiamo la puntualità del tracciato creativo che deve formarsi. Avanzare col busto, mordersi leggermente le labbra, aprire gli occhi più vivamente nel buio, forma un disegno determinato; una precisa risultanza figurativa nell'interno dell'inquadratura. Ordinando in un preciso ordito di successione ritmica questi elementi del disegno si avrà una « fase » ritmica nella quale la viva materia del volto, del gesto, della posizione, della più riposta luce fisionomica e mimicamente espressiva, si sarà stagliata e composta in un preciso fraseggio poetico. La critica cinematografica — e in genere la stessa profondità del lavoro registico — giustamente portato spesso a risorse istintive e a composizioni intuitive — non hanno mai badato all'importanza estremamente decisiva di questo « fraseggio » nella creazione della recitazione. Si lavora, e si giudica, spesso in termini di sentimento vissuto e non di forma realizzata; mancano addirittura una fraseologia e perfino una nomenclatura critica che possano essere recettive delle sfumature formali della tecnica recitativa. Si bada al personaggio e alla sua creazione d'immagine sorvolando sui valori formali squisitamente creati, si è incapaci di analizzare la morfologia della recitazione nel suo aspetto raggiunto. Si contempla ed analizza come se ci si trovasse di fronte a persone vive e non a forme poetiche viventi come raggiunti fraseggi della unità estetica in atto. Invece è importante per il nostro lavoro poter affrontare con recisa concretezza — in vista di realizzazioni puntuali — questo problema della morfologia recitativa, delle sue precise frasi e dei suoi ordini. Quasi si sarebbe tentati di dire che è indispensabile anzitutto accorgersi della sua esistenza, per poter mobilitare le energie verso di essa. L'arte cinematografica ancora bambina, la regia e la recitazione ancora timide o irresolute, ignare della pro-

fondità del possibile o della ricchezza delle evidenze formali, non ha raggiunto ancora l'abbandonata contemplazione della ricchezza di puri valori espressivi in ordine — per esempio — alla recitazione. Il cinema ha sempre serbato una sua rozza immediatezza d'emozioni confuse o — aspirando a una quintessenziata evidenza formale — s'è perso nei meandri d'un formalismo negatore della forma. Oggi occorre risolutamente riaffermare la puntualità assoluta dei valori formali, figurativi, tonali, ritmici — in cui s'adagia la superiore unità drammatica o lirica — occorre, evidentemente, farne percepire la traiettoria possibile.

La disinvoltura registica verso la materia mimica, la sua forma recitativa — il materiale dell'attore, insomma — è stata spesso esagerata in famose teorie dell'attore, come quella di Gordon Craig che lo postula come pura materia sotto le mani registiche e ha suscitato poi opposte assolutezze, come quella di Stanislawsky sull'attore come unità di verità viventi e sorgente di straordinarie effusioni spirituali promananti dalla vissuta autenticità. Sono queste (soprattutto per quanto riguarda Stanislawsky) grandiose tappe del cammino d'evoluzione delle forme recitative, ma sarà bene notare che una polarizzazione di conflitti, quali sono quelli accennati, non può che nuocere alla comprensione della più semplice unità poetica del recitare. L'attore deve lucidamente stare intento verso la sua stessa materia — il suo stesso corpo in tutte le sue luci — e occuparsi strenuamente della sua scandita enucleazione in un fraseggio formale preciso, di cui i vocaboli sono forniti dagli stessi tratti, gesti, positure dell'attore, mentre l'ordine poetico è dato dal loro combinarli in movimenti armoniosi e significanti. Il distacco assoluto dalla propria materia, il contemplarla come i colori della tavolozza, è necessario per l'impresa costruttiva della recitazione. L'attore, cioè, deve avere interamente a disposizione il proprio corpo, la propria entità fisica e psichica, e, cioè, tutti i suoi strumenti di lavoro. L'arte dell'attore è estremamente difficile perché è molto difficile all'attore comprendere esattamente che il corpo, le mani, gli occhi, il passo, devono diventare soltanto e unicamente suoi strumenti espressivi; arrendersi totalmente all'espressione artistica e sparire in essa senza residui. Che confine, infatti, può essere assegnato nella figura dell'attore per stabilire quali sue parti debbano essere risolte nella forma e quali no? Nessun confine di quiete o di comodo può essere concesso all'attore quando si immerge nel personaggio. La trasformazione deve essere *completa* e senza residui, ma non solo nel senso che l'attore deve

acquistare tutte le particolarità di comportamento, di caratterizzazione, di reazione e d'effusione del suo personaggio, fino a diventare *un altro uomo*. L'attore non deve mai diventare un altro uomo ma un'altra « forma ». L'attore, cioè, deve realizzare in sè tutte le linee formali, ritmiche, del personaggio inteso come immagine offerta in un determinato grado di svolgimento ritmico. La trasformazione dell'attore in personaggio dev'essere sempre l'ascesa alla lucentezza d'uno svolgimento formale regolato da uno scandirsi di fraseggi tonali e plastici. E' quindi evidente che l'attore non deve tanto (e quanto misteriosamente dovrebbe farlo!!) moltiplicare la propria individualità vivente in un'assunzione di altre, ma semplicemente risolvere ogni volta la propria in una superiore sfera di creazione artistica. L'attore non acquista la particolarità d'un'altra individualità umana, psicologicamente calibrata (il « personaggio ») ma la particolarità irripetibile d'una forma artistica rigorosamente scandita nelle sue apparizioni formali. L'attore non « diventa » mai un personaggio nel senso di entrare in un'unità formale precostituita ma crea un personaggio strumentalizzando i propri mezzi fisici e psichici all'operazione formale che ne consegue. *Quindi l'attore deve diventare « il film », non il personaggio.* L'attore ritrova se stesso assai più riccamente di prima nel personaggio che ha creato, lungi dal perdervi se stesso. L'opera artistica è infatti una profonda illuminazione delle migliori forze umane ed è sempre nell'intimo dell'uomo-attore che il processo di creazione si apre e si compie; quindi il personaggio è espansione dell'uomo-attore. Ciò che sparisce e si cancella senza residui nel fatto della creazione è la diversa e generica significazione e disposizione figurale degli strumenti adoperati: il corpo e i suoi gesti, i quali nel momento della creazione e nella traccia del personaggio si compongono nell'ordine formale che è elevazione e arricchimento dell'uomo-attore. Si tratta, quindi, di un lavoro formativo particolarmente accanito perché presuppone la difficoltà di staccarsi — come si è detto — dall'inconscia unità vivente di ogni uomo col proprio corpo. Recitare creativamente significa fare della propria forma vivente lo strumento docile della superiore forma creativa. Il paradosso dell'attore cinematografico è proprio questo; egli crea dal profondo il personaggio formale che è il tessuto più delicato dell'opera poetica cinematografica ma questa sua creazione formale non è mai « vista » e distaccata da lui, posta sotto i suoi occhi, strumento per una definita e definitiva composizione formale. E' chiaro, infatti, che l'attore cinematografico anche se è cosciente ed esperto

del proprio tessuto espressivo, del formarsi del proprio disegno figurativo (sta alzando le sopracciglia, tendendo le mascelle; ha una particolare luminosità espressiva, nascente da dentro, sul volto) non può guidare se stesso nella definita visione del proprio risultato formale come fa il pittore davanti alla tela. Da ciò si comprende tutta la profondità necessaria e decisiva del collegamento col regista, che costituisce un rapporto da trattare a parte nel nostro studio.

Le fasi della creazione recitativa sono i momenti della vivente scrittura mimica e plastica dell'attore sullo schermo. L'attore vero e totalmente espressivo è soprattutto notevole in determinate salienze d'evidenza; per il modo in cui realizza un sorriso di fronte ad una determinata esigenza narrativa o lirica, per il suo esprimere ansia, sgomento, riprovazione o terrore. La cosa fondamentale da capire è che quest'ansia, questo sgomento, sottilmente collegati all'esigenza narrativa o lirica, non sono affatto interessanti in sè e per sè, come naturalistica produzione di elementi sentimentali, di stati psicologici ma ricevono importanza dal fatto che l'attore trova una forma poetica d'espressione a questo fondo di sentimento. *Non si può chiedere all'attore di vivere ma di esprimere.* Il grande sforzo dell'attore è nella ricerca della forma al sentimento e al pensiero del suo personaggio e del suo testo, forma che può essere data dall'utilizzazione poetica degli strumenti espressivi: corpo e psiche. Si può ricordare o immaginare (e i puri mimi spesso arrivano a ciò) un'arte della recitazione che sia arte diretta e in primo grado; l'espressione, cioè, d'un « attore-autore » che sia autore anche del suo stesso testo e calibri esattamente nel senso dello spettacolo la sua presenza poetica. Ci sono troppi esempi di opere cinematografiche scritte, dirette ed interpretate dalla stessa persona. Chaplin costituisce di ciò — com'è noto — il caso più alto, luminoso. Ma si può considerare la possibilità di un'arte della recitazione in cui l'attore componga per pura forza mimica e per sapienza espressiva di gesti un suo poema per esempio sulla primavera. Marcel Marceau, forse il più grande dei mimi di oggi, arriva — in composizioni quale ad esempio la purissima invenzione sulle età della vita umana — a reealizzare simili lucenti creazioni. Per pura e chiarissima forza di gesti ritmati e di ordinati movimenti, Marceau giunge — com'è noto — a creare stupendi sonetti mimici, nei quali brilla un pensiero straziato e tenerissimo e la forma traluce, senza alcuno intervento didascalico, di una toccante umanità. Ma si può concepire — non per utopismo, piuttosto per scatenare, più vivamente, le virtualità dell'arte recitativa — la pro-

spettiva di una recitazione che penetri ed esprima il senso profondo delle cose, nell'onda d'una struggente poesia.

L'attore può recitare tutto, nel senso che può esprimere poeticamente, in forma illuminante e chiarificatrice, il suo sentimento di ogni cosa. L'attore può recitare un albero, un torrente, una pietra, un cielo in tempesta. Non si tratta di interpretare un testo compiuto e persistente o di dare vita a un personaggio compiuto e organizzato sulla pagina. L'attore-autore, in questo caso che immaginiamo, esprimerebbe con la vivente immagine delle sue invenzioni mimiche la sua profonda intuizione d'una certa realtà. Senza dubbio la danza, o appunto la mimica, hanno attinenza, e in parte già lo realizzano, con quanto andiamo indicando ma sarà bene porre mente al fatto che qui si tratterebbe di recitazione unitaria e particolare; cioè di un muoversi senza musica, senza testo, nello sforzo di composizione d'un « pezzo recitativo » fatto di puri movimenti del volto e del corpo.

L'attore, nel vivo della *recitazione pura,* può esprimere e cogliere qualsiasi realtà lirica, di cui essere profondo creatore e tramite sulla pagina del suo corpo e dei suoi gesti. Abbiamo noi stessi assistito una volta, a Roma, in un convegno d'amici, durante una cena offerta a Chaplin all'« Open Gate Club » a un'improvvisa, stupenda invenzione recitativa dello stesso Chaplin, il quale volendo far capire agli amici la sua emozione e la sua intuizione del Giappone, dopo un fortunato viaggio che vi aveva fatto, cominciò — può dirsi — a « recitare il Giappone », cioè a far capire e sentire cos'era per lui il Giappone. Un ingenuo avrebbe detto: « *Sta imitando il Giappone* » e in reealtà quello che Chaplin faceva era come uno straaordinario concentrato di persone, tipi, movimenti del Giappone; soprattutto la parola rombante, cavernosa, oscura degli attori giapponesi, o la geometria delicata dei gesti avvinti a un rituale di miracolosa grazia. Ma c'era nell'invenzione improvvisa di Chaplin molto di più di un concentrato di memorie e sensazioni, molto più d'un puro compendio imitativo. La voce di Chaplin reinventava il giapponese; il suo corpo e il suo volto si muovevano e illuminavano come avessero di colpo interiorizzato l'essenza stessa di quella remota umanità, e l'effetto era, al tempo stesso, profondamente rivelatore, straziante, comico ed eloquente senza contrasto o perplessità.

L'esempio conforta la nostra ricerca, che altrove approfondiremo circa questi punti, sulle prospettive più pure e più alte dell'arte della recitazione. Per ora ci basti ribadire, anche sulla scorta di questi esempi, l'importanza assoluta del gesto e del movimento scandito in un

fraseggio di fasi ordinate attorno alla pura armonia formale. La complessità di movimenti d'una scena è sempre un ordito dispersivo, ribelle, anche quando la scena è fondata su un rigoglio d'invenzioni. Tanto il regista che gli attori devono dominare la complessità dei movimenti suggeriti dal testo — e già intravisti nelle prove — e anzitutto distaccarsi da essi, considerarli puro materiale offerto all'espressione. Bisogna anzitutto far riconoscere agli attori e al regista la ricchezza e la foltezza possibile del materiale a disposizione e il rischio della sua dispersione. La composizione dello spettacolo e l'ordine della recitazione esigono uno svolgimento *periodico* di linee che dall'essere tutte inventate, disciplinate nella fantasia, serrate in un ordine necessario, possono trarre l'offerta d'una rigogliosa vita poetica. Ci si comporta spesso verso il testo o verso i personaggi creati dagli autori, o — nel caso della creazione cinematografica — verso le sequenze suggerite dal copione — come se si trattasse soltanto di « rivestire » d'azione una trama già fatta, d'incarnare un personaggio già mobile e agente nello spazio ideale per impulsi accettabili e clamorosi. Occorre mettere rigorosamente l'accento — invece — nella nostra trattazione — sul fatto che l'azione recitativa è un'impresa d'invenzione assoluta, nella quale il personaggio da costruire troverà nella immagine il suo senso puro e vero e dovrà, quindi, essere offerto e chiarito a forza d'invenzione figurativa.

La forma di una sequenza di recitazione è data dal montaggio interno dei singoli gesti. Indubbiamente il regista detiene sempre il sommo potere formativo anche perché il ritmo finale dell'opera è — in sede di montaggio — conclusivamente ancora lui a darlo, e nel caso della recitazione, il ritmo sarà dato anche dalla divisione in « campi » dei vari momenti della recitazione, dall'adunarsi in primi « piani », figure intere, campi lunghi, e dalla durata concessa alle singole immagini in sede di montaggio. Sarebbe però erroneo non riconoscere che nell'interno d'ogni inquadratura esiste il montaggio del movimento e dei gesti dell'attore e degli attori nelle loro fasi decisive, e che *senza un vivo senso del montaggio, come ordine successivo di movimenti, l'attore non arriva alla forma poetica.* Non si tratta, per l'attore, solo d'aver ritmo nella recitazione, cioè di fare quelle determinate pause, quei determinati gesti in cadenze particolari, per trovare la vera « densità » della propria presenza poetica. Il ritmo, per l'attore, è un fatto, naturalmente, d'importanza formidabile, ma ora per « montaggio interno » della recitazione intendiamo una specie più elementare e generalissima di ritmo: la co-

scienza dell'ordine formativo delle fasi successive della propria azione nel senso della pura immagine che si forma. E senza dubbio questo rapporto dinamico è addirittura affondato nel più sacro sposalizio del rapporto regista-attore-operatore e circola nella segreta intimità della loro delicata collaborazione.

Potrebbe nascere e affermarsi una critica stilistica dell'opera dell'attore, intesa a illuminare, nel corpo d'un film valido (e senza, beninteso, separarne le varie forze creative, i vari risultati) la particolarità stilistica d'un attore e d'un suo modo recitativo, cioè la rispondenza stilisticamente efficiente, lampante, di singoli momenti della recitazione all'idea poetica che è alla base formatrice d'un film.

La sintassi poetica dei gesti di un attore è ancora tutta da scoprire in una viva e vera analisi critica. L'empirismo, la genericità frettolosa, l'oscura catalogazione, sono in questo campo proverbiali. La linearità d'una recitazione, la sua compiutezza d'immagini serrata da un classico ordine, la frastagliata, acuta, trama di un fraseggio drammatico, uno sguardo, un sorriso, un giro della testa, un'inclilazione del corpo, in un determinato momento della narrazione, possono essere la salienza poetica decisiva, ma il discorso critico non ha ancora abbastanza forza analitica per avvolgere e dominare queste preziose particolarità stilistiche. Basti ora, per noi, aver chiarito la esistenza e la prospettiva di questi elementi primordiali dell'arte recitativa e di averli riportati nel vivo d'un discorso generale delle forme poetiche (1).

---

(1) La prima parte di questo saggio è stata pubblicata nel n. 3, marzo 1962. La terza ed ultima parte sarà pubblicata nel prossimo numero.

Note

Valori umani nel cinema asiatico

Come cinematografie orientali tipiche l'estensore di questa nota è costretto a considerare, prima, quella giapponese, che ha raggiunto così alto livello quantitativo e qualitativo, e poi quella indiana (cui si possono ricollegare, come situazione ambientale e posizione spirituale, anche talune produzioni del Pakistan e di Ceylon): quella indiana che, per certe esperienze, anche se poco numerose, ma significative, si è dimostrata così sensibile al cinema dell'uomo: al neorealismo.

Sono, l'una e l'altra cinematografia, al primo posto nel mondo, sul piano numerico, con varie centinaia di film all'anno, soltanto pochi dei quali conosciuti in Europa. La produzione americana non arriva infatti attualmente a trecento film annui. E la italiana ha realizzato, nel 1961, 245 *pellicole.*

*Vi sono produzioni abbastanza fiorenti anche nella Cina, quella di Pechino e quella del governo di Formosa, nonché a Hong Kong; in Corea, in Mongolia, in Indonesia, nelle Filippine. I pochi film che abbiamo potuto esaminare di tali produzioni non consentono un giudizio complessivo da cui si possano dedurre definizioni e conclusioni di carattere generale: se non che, nella cinematografia di Mao — taluni film di guerra, di rievocazione del passato e di accenni alla ricostruzione insegnano — emerge anzitutto il tema dell'*emancipazione *che raggiunge a volte accenti anche toccanti e poetici, oltre che formalmente positivi e indicativi, come nel* Sacrificio del primo dell'anno.

C'è, sul film cinese, uno studio diligente e ricco di dati, dovuto ad Ugo Casiraghi, cui rimandiamo chi desideri qualche informazione migliore che questo rapido excursus *non può dargli. Ma sul cinema giapponese e indiano l'indagine ci riesce più facile, anche per alcune esperienze dirette.*

Escludiamo dal nostro sudio l'Australia, perché la sua produzione o è a carattere documentario, e tema principale potrebbe essere indicato nella « lotta contro il deserto », o si basa su esperienze che si riconducono alla cinematografia britannica, come nei film di John Heyer e di Henry Watt; la Turchia asiatica, il cui cinema è affine a quello di altre produzioni mediterranee, anche arabe, e Israele, che offre un prodotto, sempre documentaristico, di estrazione europea, dove predomina un tema costante: quello del paese che sorge, *della città da costruire e della casa da difendere, ripetuto da* La grande promessa *di Joseph Leytes a* La casa di mio padre *di Herbert Kline e Meyer Lewis, da* Fuori

dal male *di John Krumgold a* Città fedele, *ancora di Joseph Leytes; fino all'ultimo* Descrizione di un combattimento *di Chris Marker.*

Tornando alle due produzioni principali — nipponica e indiana — si osserverà anzitutto che, se non cercassero di contraddirci certi film giapponesi dove particolarmente inciso è il gusto della violenza (Porci, geishe e marinai, *ad esempio*) *— i quali peraltro non sono sempre i più rappresentativi di questa feconda produzione — nel cinema asiatico v'è, più che in altre cinematografie, molto evidente il rispetto, la considerazione, la esaltazione finanche, dell'uomo.*

Se nel film Yojimbo *di Akira Kurosawa sono molto frequenti (come nei* Sette samurai, *in* Rashomon, *in* Trono di sangue, *in* Fortezza nascosta*) i duelli e le stragi, e le membra umane disseminate nelle straduzze del villaggio dilaniato dalla lotta civile, non dimentichiamo che il regista ha voluto cogliere con occhio anche caricaturale i dissidi di quella comunità, presa quasi a simbolo delle discordie che oggi travagliano l'umanità. E del resto, questo non può essere che il corrispondente cinematografico delle rituali sciabolate e stragi dei samurai del Teatro Kabuki, cui il pubblico giapponese è da secoli abituato.*

Ma veniamo a vedere più da vicino i film giapponesi, non di azione, ma di psicologia e di ricerca interiore. Apparirà subito evidente come nel film giapponese uno dei temi predominanti è quello della pietà umana: *una pietà che non può ricollegarsi con quel profondo senso di religiosità che è proprio di certe popolazioni asiatiche, a qualunque religione appartengano.*

V'è pietà per i defunti *nell'intensamente poetico* Arpa Birmana *di Kon Ichikawa. Un soldatino rifiuta di tornare al suo paese perché vuole che i suoi commilitoni, morti in Birmania, abbiano degna sepoltura.*

V'è pietà per i prigionieri *in* Non c'è amore più grande *di Masaki Kobayashi. Un giapponese si oppone a che i suoi compatrioti trattino troppo duramente i cinesi, costretti a lavorare aspramente nelle miniere.*

Ecco in Una lettera per Tetzuò *di Hiroshi Shimian la* pietà per i piccoli poliomielitici, *e nello struggente* Ventiquattro occhi *di Kinoshita la pietà di una maestra* per i suoi scolari *combattenti; nei* Ragazzi di Hiroshima *la* pietà per le vittime dell'atomica; *in* Niku to Isamu *di Tadashi Imai la* pietà per i meticci, *nati da incroci tra soldati americani, anche di pelle nera, e donne nipponiche; in* Felicità di noi due soli *di Masuyama la* pietà per i sordomuti; *in* Leggenda di Narayama, *ancora di Keisuke Kinoshita, la* pietà per i vecchi: *è una leggenda, potentemente espressa, sui vecchi genitori che, per non restare a carico dei figli, miseri anch'essi, vanno a morire solitari sulle montagne del Narayama.*

Infine, si potrebbe aggiungere un altro tema, proposto sovente dal grande regista giapponese Kenji Mizoguchi: la pietà per le donne perdute, *tema trattato con dolorosa e lirica contemplazione in molti suoi film, ma specialmente nella* strada della vergogna.

E' da credere che mai, in una cinematografia nazionale, il tema della pietà sia stato trattato così di frequente; neppure forse nel neorealismo italiano che pure si esemplifica in film che più sono partecipi dell'umano.

Il cinema indiano si distingue per una particolare sensibilità verso i problemi della nuove generazioni, verso il loro avvenire, che è poi quello stesso

del paese. Come in Giappone, in India è molto attiva una produzione specialmente destinata alla gioventù: ma qui quel che ci interessa particolarmente è come il cinema indiano vede la gioventù, che è problema diverso. Indicativa, a questo proposito, sembra particolarmente la trilogia di Apu *di Satyajit Ray e cioè* Pather Panchali *(Lamento sul sentiero),* Aparajito *(Aparajito),* Il mondo di Apu.

E' da credere che mai, in una cinematografia nazionale, il tema della pietà zione — del pachistano Khardhar, come Quando l'alba spunterà, *una storia di pescatori; film di altri registi di Calcutta, e anche di Ceylon, tra i cui prodotti più significativi possiamo citare* Ganga *(dei pescatori che vogliono abbandonare simbolicamente il fiume Gange per il mare) e* Reka: *film su un gruppo di girovaghi, di analoga ispirazione di un episodio di* India *di Rossellini. Sono titoli,* Ganga, Reka, *e altri ancora, che qui non possono dire molto, poiché non sono abbastanza conosciuti, ma che si abbeverano, anch'essi, a quelle fonti di un cinema della verità di cui lo stesso Rossellini ha voluto dare esempio nel continente indiano, studiandolo con occhio neorealista col suo reportage.*

Fino ad ieri, la produzione cinematografica di Bombay, di Calcutta e di Madras era ferma alle pellicole storiche, alle biografie di santi e poeti, e soprattutto ai film cantati e danzati, a volte chilometrici, apparsi ai critici dei festival cinematografici (poiché questi film, in Europa, non si vedono che ai festival) tutti uguali gli uni agli altri: pur avendo taluno di essi, nel suo genere, un certo valore, e alludo alle realizzazioni di Shantaram (come Sakuntala *e* Danza di Shivà), *a* Meera *di Ellis Dungan, a* Kalpana *di Udhai Srankar, ad* Aandhiyan *di Chetan Anand.*

Tra le opere che hanno cercato di liberarsi della tradizionale concezione del film storico, religioso e danzato, che prospera anche nelle Filippine e in Indonesia — è da notare di passaggio che si potrebbe fare un interessante parallelo tra questa produzione ed altre anche europee, di cui si lamenta l'accentuato folklorismo — tra le opere indiane, dunque, che hanno mirato ad avvicinarsi a una sensibilità che si potrebbe definire occidentale, sono da ricordare particolarmente alcune pellicole girate in questi ultimi anni, che si distaccano nettamente dall'insieme della cinematografia indiana: Due ettari di terra *di Bimal Roy, e le citate opere di Ray, nate nel clima più avanzato di Calcutta, dove, oltre all'insegnamento di Renoir (si ricordi* Il fiume *del* 1951) *sembrano riversarsi, allo stesso tempo, le esperienze di De Sica e di Rossellini, e — assai più nei film di Ray — quelle di Flaherty.*

Sono assai poche le opere citate, si osserverà. Ma che importa se sono capaci di indicare agli altri realizzatori ed agli spettatori una strada giusta? Anche il film italiano del dopoguerra iniziò soltanto con Roma città aperta *e* Ladri di biciclette *dando poi origine ad una fioritura che mostra di essere tutt'altro che prossima all'esaurimento. Esempi simili si potrebbero fare anche per altre cinematografie.*

Ma vediamo più da vicino l'opera di Ray, che — nel quadro della produzione indiana — è tra noi la più nota. Le qualità dei film di Ray sono tutte poetiche, ma per nulla, o quasi, di trattenimento nel senso tradizionale del termine. Il suo discorso è sempre dimesso, anche se profondo, interiore, anche se sempre accurato nella formulazione della immagine. Ray è il più

autentico innesto di neorealismo italiano (come tiene ad ammettere lui stesso) nel cinema indiano. Si deve anzitutto a lui se le lunghe e citate pellicole indiane di canto e di danza, di biografie di poeti e di ballerini, di personaggi eroici e spirituali della religione brahamanica, hanno ceduto il passo, facendo già alcuni seguaci, a film della realtà, a quadri di vita vissuta, a storie che rispecchiano alcuni problemi del popolo indiano di oggi.

Aparajito è di questi film forse il più felicemente espressivo. Appartiene ad una trilogia compiuta dove Ray vuol mettere in contrasto il mondo dei «vinti», che sarebbero gli stessi genitori del protagonista, con «l'invitto», o meglio, con «l'invincibile», che credo sia la vera traduzione di Aparajito. I vinti vivono ancora immersi nel letargo del passato che, se li fa restare attaccati a tradizioni millenarie, li fa anche vivere nell'ignoranza del progresso. Non crede tuttora, il padre di Apu, ai magici intrugli di erbe per salvarsi dal male, restando invece soccombente? E non vorrebbero la madre e lo zio del piccolo scolaro che Apu continuasse nella proba, onesta, ma senza uscita carriera del padre, che legge versetti sacri sulle rive del Gange, e vive d'elemosina? Ma Apu trova la forza di ribellarsi a questo mondo, anche se il suo coraggio, la sua intraprendenza, la sua fuga dal tetto, faranno male a sua madre. Ed è proprio nel doloroso, lacerante distacco, quello definitivo dalla madre, chec potrà realizzare la propria vita.

La carica polemica del film, sempre discreta e moderata, è più evidente nella seconda parte, dove purtuttavia è un cedimento espressivo, dato dalla stessa interpretazione dell'attore Apu adulto. La prima parte, umilmente descrittiva, ma calda, è lo sguardo d'amore, l'ultimo, per un mondo che deve essere abbandonato con fermezza. Il vagabondare del fanciullo nella città santa, sulle scalinate del Gange, è la carezza affettuosa del figlio che sa di dover rinunciare a certe cose, con enorme sacrificio interiore, anche se le ama, anche se dovrà distaccarsene con dolore intimo e profondo. Lo spegnersi dei genitori è lo stesso estinguersi di un mondo, caro e amato, ma destinato ineluttabilmente a sparire. La fede nello studio, nelle materie scientifiche, dello studente adulto, è la fede stessa negli strumenti che permetteranno alla generazione nuova di conquistare una patria nuova e una vita nuova.

Il film è realizzato con la sicurezza visiva di un artista che proviene dalle arti figurative, e infatti Ray iniziò la sua carriera come illustratore di libri, dello stesso romanzo-fiume da cui la sua trilogia è desunta. Il montaggio è agile, con delicati suggerimenti simbolici — come la fuga di uccelli a Benares dopo la morte di Harihar, padre di Apu. Il linguaggio moderno, assorbito dai migliori neo-realisti e documentaristi, con in testa — lo abbiamo già detto — Flaherty. V'è soltanto, sia detto per inciso, una flessione nella recitazione, che è fusa, nell'assieme, dai genitori del fanciullo ai tipi della scuola cristiana o di Calcutta, che sono però personaggi di contorno: ma slitta proprio nel passaggio da Apu ragazzo ad Apu adulto. Qui il volto del piccolo, dove si rispecchia una bellezza classica, idealizzata si direbbe, intelligente e indipendente, non ha trovato nell'adulto un corrispondente altrettanto puro ed espressivo.

La lirica di Ray — che è intensa anche in Lamento sul sentiero e in Mondo di Apu — raggiunge i momenti di maggiore stupore e forza comunicativa, in Aparajito, attraverso la pura composizione visiva, nella premessa:

Cannes '62

La « palma d'oro » è stata assegnata alla versione cinematografica del dramma di Dias Gomes *O pagador de promessas* (Brasile), realizzata dall'ex-attore Anselmo Duarte. Il film si basa su un tema ancora attuale in Brasile: il sincretismo religioso. (*Léonardo Vilar*).

Con *Le procès de Jeanne d'Arc* Robert Bresson ha istituito un coraggioso confronto col capolavoro di Dreyer: là Giovanna s'esprimeva con il volto, qui domina la parola. (*Florence Carrez*). - (*sotto*) *L'eclisse,* anello che salda la trilogia di Antonioni sull'incomunicabilità. (*Monica Viti, Alain Delon*).

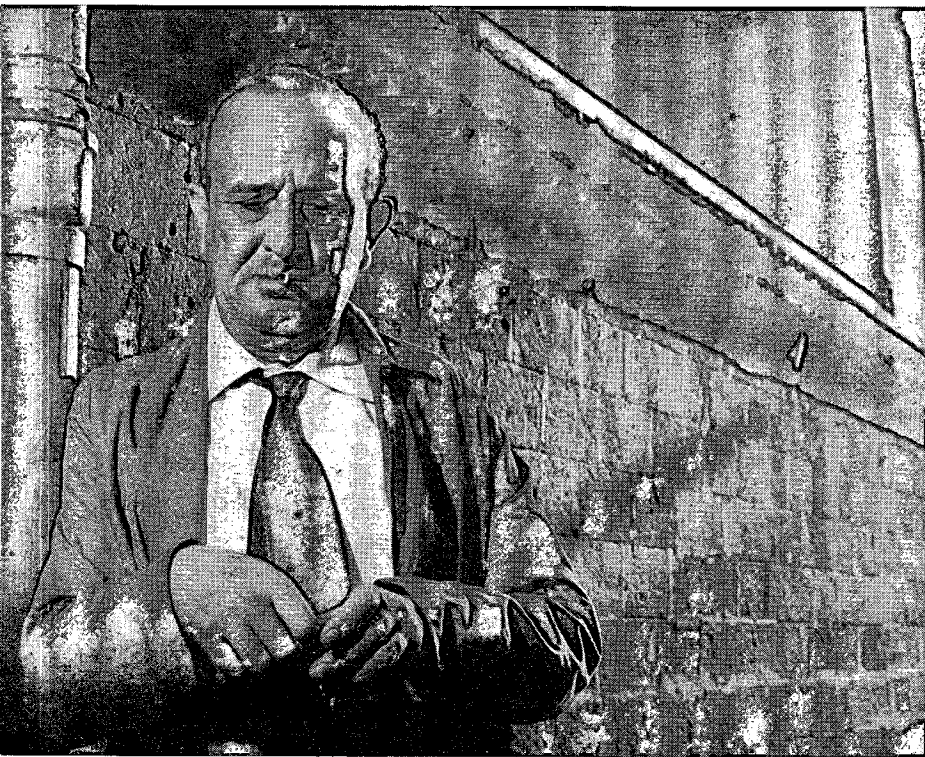
Da *Devi* dell'indiano Satyajit Ray che, sulla scorta d'un romanzo d'autore bengali, affronta il tema del conflitto fra superstizione e religione. - (*sotto*) Un'altra allegoria di Luis Buñuel: *El angel exterminador*. (*Jacqueline Andère*).

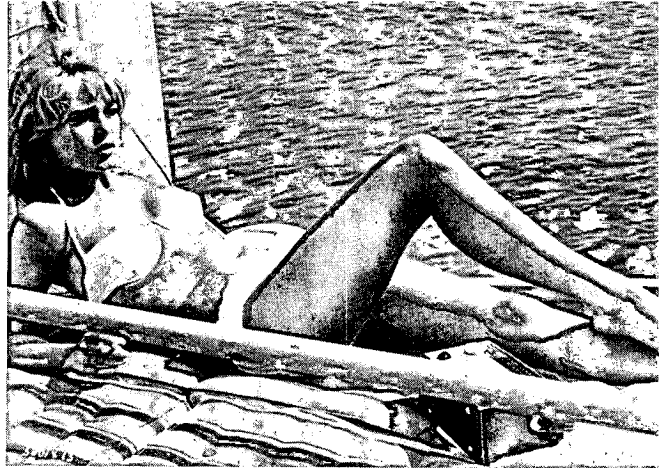
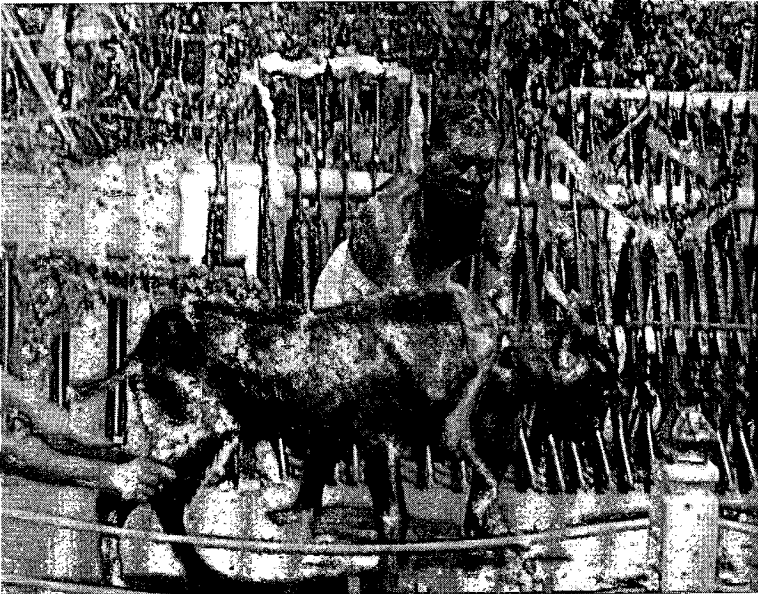
Da *Dvoje,* opera prima dell'jugoslavo Aleksandar Petrovic, mediocre derivato della « nouvelle vague » francese. (*Beba Loncar, Miha Baloh*).

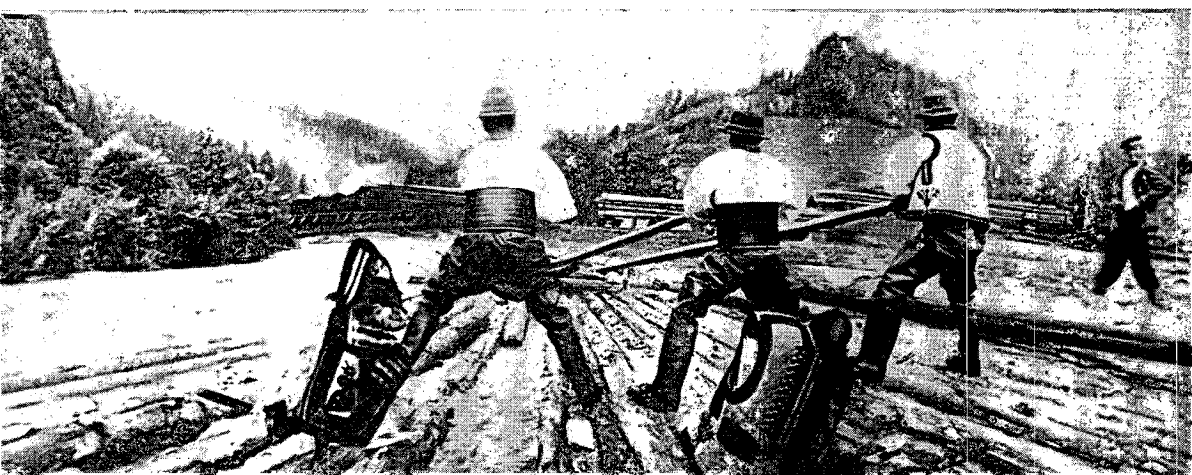
Da *The Innocents,* con cui Jack Clayton ha abbandonato i temi attuali per una elegante trasposizione di un testo letterario. (*Martin Stephens, Pamela Franklin*).

Da *Setenta veces siete,* opera minore di Leopoldo Torre Nilsson. (*Francisco Rabal*).

Ludmilla Tcherina ne *Les amants de Teruel* di Raymond Rouleau, da lei prodotto. - (*a fianco*) Da *Das Brot der Frühen Jahre,* film intellettualistico del tedesco Herbert Vesely. (*Christian Doermer, Karen Blanguernon*). - (*sotto a sin.*) Da *Kogda derevia byli bolchimi* del sovietico Lev Kuligianov. - (*sotto a destra*) Da *Long Day's Journey into Night* di Sidney Lumet. (*Dean Stockwell, Katharine Hepburn*).

Film di questi giorni:

Il problema personale di come prepararsi alla morte è il tema insolito de *I giorni contati*, secondo film di Elio Petri. (*Salvo Randone*). - (*sotto*) Da *Anni ruggenti*, stanca variazione di Luigi Zampa sul « Revisore » di Gogol. (*Gino Cervi, Gastone Moschin, Carla Calò, Nino Manfredi*).

Tre film francesi sulla donna

Tre occasioni mancate, salvo *Vie privée,* per fare della critica di costume. (*in alto*) Da *Vie privée* di Louis Malle. (*Brigitte Bardot*). - (*al centro*) Da *Les sept péchés capitaux* (I sette peccati capitali), episodio *La paresse* (La pigrizia) di Jean-Luc Godard. (*Eddie Constantine, Nicole Merel*). - (*in basso*) Da *Les parisiennes* (Le parigine), episodio *Ella* (Ella) di Jacques Poitrenaud. (*Dany Saval*).

I documentari

Il pubblico italiano va dimostrando favore ai documentari lungometraggi. - (*in alto*) Da *Mondo cane,* opera prima di Gualtiero Jacopetti, con la collaborazione di Paolo Cavara e Franco Prosperi. - (*al centro*) Mussolini in un raro documento cinematografico; da *All'armi siam fascisti!,* opera prima di Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché. - (*in basso*) Da *Dva casac v SSSR* (Due ore in URSS) di Roman Karmen, primo esperimento di Kinopanorama, il Cinerama sovietico.

nel rapporto che si crea tra Benares, cioè la quintessenza dell'India di ieri, e gli occhi spalancati, sgranati, di Apu, già proiettato, con la sua critica disarmata ai « vinti », verso il mondo di domani. Il significato più acuto, di nostalgia e insieme di acquistata coscienza, è nella morte della madre. Qui, nel duro prezzo pagato alla esistenza vissuta, nell'atroce dolore interiore dello studente, nella convinzione di dover guardare — come in una fuga dalla tradizione e dal passato — verso la strada ferrata, verso Calcutta e la sua Università, come un dovere da compiere, è il vero centro del dramma di Apu, e di gran parte della gioventù indaina di oggi: il messaggio che Ray rivolge al suo popolo. Film sulla gioventù indiana, dunque, questo Aparajito *così indicativo e simbolico, il cui speciale valore è anche indicato dal Leone d'oro conquistato alla Mostra di Venezia nel* 1958. *Film sulla gioventù indiana, ma anche su tutta la gioventù, in senso lato, quanto diversa da quella descritta in pellicole americane, britanniche, francesi e italiane, dove a volte sembra che non esistano che gli « angry men », i giovani « arrabbiati »: film che esprime la speranza, la forza, la saggezza della gioventù migliore — di qualunque paese sia — che la sostiene, la interpreta e la precede.*

MARIO VERDONE

Le confessioni del "filibustiere„ Frank Capra

In Pocketful of Miracles *(Angeli con la pistola) Frank Capra, il bislacco ottimista del cinema americano, ci presenta una combinazione moderna di* Pigmalione *e* Biancaneve e i sette nani, *da aggiungere alla sua impareggiabile raccolta di fantasie e leggende del folklore americano, tra cui figurano una nuova versione di Cenerentola* [Mr. Deeds Goes to Town *(E' arrivata la felicità,* 1936*)*], *l'Utopia* [Lost Horizon *(Orizzonte perduto,* 1937*)*], *il Don Chisciotte (*Mr. Smith Goes to Washington *(Mr. Smith va a Washington,* 1939*)*], *la Via del Calvario* [Meet John Doe *(Arriva John Doe* o *I dominatori della metropoli,* 1941*)*], *e Liliom* [It's a Wonderful Life *(La vita è meravigliosa,* 1946*)*]. *E mentre* Angeli con la pistola *non è il film più originale o più unitario di Capra* (1) *né, possiamo aggiungere, quello che può distinguersi più positivamente per il suo « cast », è ricco cionondimeno di abbondanti doti tipiche del Capra: la sua galleria di tipi memorabili, il suo umorismo acuto ma*

---

(1) Egli venne a conoscenza della storia e la girò, originariamente, nel 1933 — la prima storia di Runyon che abbia raggiunto gli schermi (seguita da altre 14 nei successivi sei anni). Nel rifare uno dei suoi vecchi film, Capra viene a trovarsi in una compagnia alquanto degna, che include (nell'ultima decade) Hitchcock, Ford, Wyler, DeMille, McCarey, Marshall (due volte), Franklin e Farrow, ognuno dei quali è tornato ad una delle sue prime opere e le ha rimodernate per il gusto del pubblico d'oggi. Ogni anno, naturalmente, dalla produzione in serie di Hollywood emergono numerosi rifacimenti tutt'altro che dignitosi, ma pochi sono quelli curati dai medesimi registi — particolarmente se si tratta di un maestro riconosciuto, per cui il motivo del profitto finanziario ovviamente non costituisce la sola spiegazione. Non potrebb'essere che le considerazioni di natura artistica, il desiderio di fare ancora meglio una cosa già buona, quello di lasciare ai posteri nulla d'inferiore alla propria opera migliore, abbiano un certo ruolo nella decisione di un regista di rifare se stesso?

gentile, la sua consapevolezza morale e il suo incurabile idealismo, e alcuni sprazzi della sua vecchia abilità di montaggio; e, strano a dirsi, è inoltre da notare che questa, poiché contiene un forte elemento autobiografico, è la dichiarazione più personale fatta da Capra al cinema.

Da quando, negli anni '30, *Capra divenne uno dei grandi cineasti mondiali, egli è stato identificato con un certo tipo di eroe: il semplicione innocente che cade nelle grinfie di truffatori o di demagoghi, ma la cui purezza di spirito, da ultimo, li schiaccia. A fianco dei vari Harry Langdon, Longfellow Deeds, Jefferson Smith, John Doe e George Bailey, peraltro, troviamo un numero quasi eguale di eroi di specie diversa, e che di norma non vengono associati con altrettanta immediatezza al nome di Capra: « Dave the Dude » (Dave il Bellimbusto), Peter Warne, Dan Brooks (due volte), Tony Manetta, e di nuovo « Dave the Dude ». Questi sono gli sveltoni di città, i furbi, le « lenze », i traffichini, i simpatici « cattivi » che appunto popolano anch'essi un settore importante di Capraland. Ed infatti, entrambe le pellicole che il regista ci ha presentato da quando ha abbandonato il suo « ritiro »,* (Un uomo da vendere e Angeli con la pistola) *hanno proprio avuto protagonisti di questa fatta. Nel clima morale che in questi anni è andato cambiando (e forse in reminiscenza dei discutibili inizi della propria carriera - vedi più avanti), Capra si è allontanato dall'eroe idealizzato e ingenuo del tipo Smith-Deeds dei suoi giorni migliori, ed è ritornato ad occuparsi degli astuti farabutti dei suoi primissimi successi, i quali, per la verità, può darsi che siano anche più vicini all'atteggiamento dello stesso Capra prima che diventasse filosofo.*

Ciò nonostante egli conserva una continuità di punto di vista e di trattamento che dotano gli Angeli *dell'impronta personale di un'opera di Capra. Certi cambiamenti e aggiunte importanti che compaiono nel rifacimento rispetto alla prima versione* (1933) *possono appunto illustrarlo. Creato di zecca, ad esempio, è Steve Darcey, il re del crimine di Chicago, una figura sinistra, odiosa, con occhiali scuri e vestaglia di lusso, che si propone di istituire « un sindacato nazionale che provveda a tutte le debolezze umane ». Questo personaggio (un'invenzione dello stesso Capra) ha in sé somiglianze molto evidenti con i suoi precedenti genii malefici — Anthony P. Kirby, Boss Jim Taylor, D.B. Norton, il Vechio Potter, Jerry Marks — tutti malvagi mefistofelici che tentano l'eroe mentre cercano di manipolare e corrompere le aspirazioni della Piccola Gente di Capra a vantaggio dei propri scopi.*

Un altro esempio del rimodellamento apportato dal regista per uniformare il film alle sue nuove convinzioni è la ragazza del Bellimbusto, Queenie Martin, il cui ruolo è stato notevolmente accresciuto rispetto alla prima versione del film, compreso un prologo che è stato aggiunto per presentarla come una delle figure — tipiche di Capra — di persone semplici e ingenue che arrivano nelle grandi città. Queenie viene temporaneamente distolta dai suoi ideali nell'atmosfera cinica di un « night club » del tempo della Prohibition, ma pian piano vi si riavvicina impersonando allo stesso tempo la voce della coscienza di Dave (proprio come Mary Matthews in State of the Union [*Lo Stato dell'Unione,* 1948]*). Il discorso chiave in* Angeli *è l'appello che Queenie rivolge a Dave perché l'aiuti a inscenare il falso ricevimento, e che comincia con il Capraforisma: « La buona gente* aiuta, *Dude », e continua: « Chi siamo noi? Abbiamo*

mai costruito un ponte, o seminato qualcosa? Non siamo niente noi, Dude... arraffoni, *tutti noi... e cerchiamo sempre di arraffare il meglio, ecco! Per una volta sola, non possiamo* aiutare *qualcuno... solo per il fatto di* aiutare *qualcuno »?*

L'espansione di quello che era un carattere secondario nella versione del '33 chiarifica e rafforza la linea di sviluppo morale (nella versione di Riskin, le decisioni che il « Dude » prende in varie occasioni di aiutare Annie, erano essenzialmente capricci spontanei e ingiustificati). E questo affilarsi del piano morale aggiunge significato e sottolinea la reazione a catena di bontà che si ha alla fine (in se stessa copiata quasi alla lettera dal film originale), quando tutti i « duri », dal Governatore di New York giù giù fino al « teddy-boy » Joy-Boy, compiono a turno un atto di gentilezza verso qualcuno, nello spirito della filofofia del regista, ossia « Ama il Prossimo Tuo ».

Questa reazione di gentilezza a catena non è articolata per mezzo del dialogo, ma l'effetto cumulativo risulta invece dall'abile taglio di Capra. La mano del vecchio maestro del montaggio è visibile anche in altri due o tre punti, come il taglio netto che egli porta sulla parola « ... ladro » nel discorso introduttivo di Dave al Giudice Blake — gran volpone del biliardo —, e in modo particolare l'alterco (introdotto con meraviglioso tempismo), tra Dave e Queenie, intercalato con la discussione tra Joy-Boy e un altro innocentello, e l'incontro furtivo di quest'ultimo con una « slot-machine » in piena... eruzione.

Durante il corso di recenti interviste Capra ha spiegato che egli taglia sulla base di nastri incisi (e non *su quella di una sua esperienza personale « in loco ») delle reazioni e delle risate del pubblico alle proiezioni in anteprima* (2). *Tale metodo ha contribuito alla grande efficacia dell'alterco a cui accennavo più sopra, ma allo stesso tempo ha tratto in inganno il regista inducendolo ad estendere eccessivamente un paio di sequenze: Joy-Boy che si estrae un pezzetto di bicchiere dalla bocca con grande esagerazione, ad esempio, o il Giudice che continua a parlare e a parlare credendo erroneamente che Queenie, e non Annie, sia la sua sposa promessa, potrebbero giovarsi benissimo di un accorciamento. Il che ci porta a parlare delle « gags » di Capra in due chiavi (per brevità lo chiameremo Do-minore). Alcuni tratti comici del repertorio classico di Capra, come quello di Peter ed Ellie che fanno l'autostop in* It Happened One Night *(Accadde una notte,* 1934*), o Tony Hirby ed Alice Sycamore che tentano di rispondere a una telefonata della madre di lui senza interrompere i loro sbaciucchiamento* (3) *durante l'orario di ufficio in* You Can't Take It with You *(L'Eterna illusione,* 1938*), si prestano a trattamenti in chiave maggiore (« strizzamento ») senza perdere in freschezza o in forza d'effetto.*

---

(2) Il termine « anteprima » non risponde esattamente all'intenzione del termine originale, in quanto si tratta di proiezioni « a sorpresa » inserite nel programma annunciato da un determinato cinematografo; naturalmente il film « inserito » è proiettato in aggiunta a quello o a quelli regolarmente in programma. Spesso, tuttavia, tali films in anteprima « assoluta » vengono annunciati anticipatamente come « sneak » (intrufolati per il rotto della cuffia) *previews,* senza però darne il titolo; il termine peraltro è a doppio taglio in quanto potrebbe riferirsi anche al pubblico stesso che, con il prezzo di un solo biglietto, assiste anche alla proiezione di un film in visione specialissima (N.d.T.).

(3) Prendiamo nota: Capra fece questa scena cinque anni prima di Stevens (*More the Merrier*) e sette anni prima di Hitchcock (*Notorious*).

Altre trovate comiche, però — che, se estese, suonerebbero in bemolle (per rimanere entro la terminologia musicale) — riescono benissimo in chiave di Do-minore. Questo è chiaramente il caso di quella deliziosa scenetta di Lost Horizon *(Orizzonte perduto, 1937), in cui Conway parla con Sondra della straordinaria longevità del Gran Lama, e poi improvvisamente si ferma, esita, la guarda fisso per un istante con un'espressione perplessa in volto, prima che lei ridendo non gli dica che ha soltanto trent'anni, dopo di che si mettono entrambi a ridere di gusto e la scena si conclude così. Un altro di questi momenti comici è l'inquadratura di dieci secondi con la pantomima della testa dello strabiliato Mortimer Brewster (visto da dietro) durante tutta la faccenda dei vari occupanti peripatetici della cassapanca di* Arsenic and Old Lace *(Arsenico e vecchi merletti, 1944).*

Spunti di questa bellezza avrebbero perduto qualche cosa, ci sembra, se Capra li avesse estesi per strizzare ulteriori risate dai suoi nastri. Dipende tutto dal fatto se la « gag » può o non può resistere allo stiramento senza diventar stiracchiata. Il regista effettivamente in Angeli *include un paio di queste piccole sequenze in Do-minore — come per esempio la breve meditazione senza parole che fa il maggiordomo per decidere se sia giusto che si offra per fare il finto marito di Annie — oppure ancora, l'appena percettibile movimento che Dave fa per darsi un contegno ed assumere un'espressione dignitosa quando il Giudice lo descrive come « un giovane Abe Lincoln ».*

L'effetto prodotto da alcune sequenze, tuttavia, non riesce a proiettare l'intenzione del regista. Il lungo discorso che Apple Annie tiene al principio, sulla « piccola gente » che vuol bene a Dave perché Dave compra le sue mele (con cui Capra intende suggerire che ella « possiede una sorta di ascendente mistico sul superstizioso Dave ») ci trasmette, se mai, l'impressione che Annie sia una vecchietta rincitrullita del tipo delle sorelle Faulkner alla maniera gloriosa di Mr. Deeds. *La scena del giudice e del maggiordomo raggianti alla vista d'una scena d'amore, che poi si voltano e si ritraggono alla vista delle loro reciproche facce, è stata resa con maggior acutezza in* John Doe, *vent'anni fa. E quel che secondo me è più importante, cioè la conclusione — quando Annie riscivola nell' « impresa » dell'accattonaggio, rendendo la vita ancora più difficile agli altri mendicanti — sembra fuori posto in un film di Capra: un finale ironico di questo tipo (anche più in sordina, tra l'altro, che in* Lady For a Day*), sembra voler suggerire che tutta la faccenda è stata uno scherzo al pubblico; il che sarebbe giusto nello spirito dell'umorismo moderno sul tipo, diciamo, di Wilder o di Hawks, ma che non funziona con il modo di vedere le cose di Frank Capra, il cui umorismo ha sempre un fondamento avveduto e serio.*

Ciò, a sua volta, si ricollega al ritratto della stessa Apple Annie, che in sostanza è la pecca prinicpale di Angeli con la pistola *e che, se non fosse per l'accresciuta importanza del ruolo di Queenie alle spese di quello di Annie, avrebbe potuto essere disastroso. E' Capra stesso che deve render conto di questo poiché, visto che non poteva giovarsi di Helen Hayes, ha scelto deliberatamente Bette Davis — una « star » poco comprensiva, con la quale egli non aveva mai lavorato — per una parte che avrebbe senz'altro potuto avvantaggiarsi di un'attrice più comprensiva seppur di minore grandezza (viene su-*

bito fatto di pensare a Jean Arthur). Resta comunque il fatto che la parte, così come viene recitata dalla Davis, manca di calore e di partecipazione, e vi si nota inoltre una completa assenza di sviluppo nella caratterizzazione.

Forse per la prima volta la genialità di Capra nello scegliere il « cast » ha fatto cilecca. Fortunatamente, tuttavia, un solo sbaglio di calcolo non basta a rovinare questo film, che in fondo mette in evidenza l'ininterrotto successo dell'uomo che Louis Marcorelles denomina il regista numero uno di tutti i tempi quanto a scelta degli attori. Ciò è avvenuto soltanto quando Capra ha infranto la sua antichissima regola di denominare gli interpreti secondo il loro tipo, e di lasciare che gli attori (divi, attori di spalla, e caratteristi) recitassero se stessi, un'abitudine che ha fruttato successi favolosi nel passato e, in altri settori, anche in Angeli, *dove tutto il « cast » (ad eccezione di Hope Lange) è stato scelto personalmente dal regista. Ciò viene provato dalle interpretazioni degli esponenti fissi della compagnia di Capra, come Thomas Mitchell nel ruolo dell'erudito campione di biliardo e E.E. Horton in quella del puntuto maggiordomo, e da quei gioielli che sono le parti offerteci da altri veterani, quali Jerome Cowan (l'affascinante sindaco di New York), Fitz Feld (l'altezzoso parrucchiere), e soprattutto Sheldon Leonard, che, insieme ad Allen Jenkins, possiede il più meraviglioso ringhio nasale tipo Bronx che esista in tutta l'industria cinematografica. Il ritratto che Leonard fa, in una sola sequenza, del re dei delitti, è una gemma che può essere paragonata a quelle prodigateci dal povero Edward Arnold, il « cattivo » prediletto di Capra. Nel frattempo Mitchell cita Pascal e aizza il Conte spagnolo al gioco del biliardo, Horton para timidamente le minacce dei lestofanti e si tiene abilmente in bilico con alcuni espertissimi « double-takes » e raggira persino Joy-Boy, dicendogli di « andare a fare un giro » nel perfetto stile gangsteresco, con la frase lasciata cadere dall'angolo della bocca.*

Le apparizioni di uno spaventoso « set » di gangsters in frack e cravatta bianca, guidati da Mike Mazurki e Jack Elam, e dai sette nani (i mendicanti satelliti di Annie) visualmente sono degne delle puntualizzazioni dei migliori tipi eccentrici del passato di Capra, come quelli che appaiono nelle scene del processo in Mr. Deeds. *Capra riesce ad ottenere buone interpretazioni anche da quelli che possiamo chiamare relativamente « nuovi venuti », come Mickey Shaughnessy e Peter Falk che, insieme, formano una sorta di Irving Bacon-Warren Hymer o Allen Jenkins-Frank McHugh dei giorni nostri, e Hope Lange, che convincentemente passa da un estremo all'altro: dall'innocenza all'impetuoso rovesciamento di un tavolo secondo il migliore spirito della tradizione di Ellie Andrews, a un'indifferenza impassibile, alle lacrime di gioia del finale. Nemmeno il « Dave the Dude » fatto da Glenn Ford è male: Ford è adatto alla parte, quella di un uomo esteriormente cinico, giocatore indifferente e truffatore, con l'atteggiamento di quello che dice « e a me, che cosa me ne viene? »; e, grazie alle abbondanti manipolazioni di Capra, riesce ad essere un degno abitante della Runyonland, vestito di un elegante abito bianco, roteando una mela in una mano e gesticolando vivacemente con l'altra, o servendosi di un enorme sigaro per indicare questo e quello, o affondandoci i denti (nel sigaro, mai nella mela, grugnendo ai suoi giannizzeri di levarsi dai piedi, ultradrammatizzando il suo rifiuto di dare il proprio aiuto per il ricevimento, ado-*

perando una pronuncia strascicata, teatrale, che si addice perfettamente al personaggio).

I soggettisti Kanter e Tugend, e lo scrittore del « New York Journal » Jimmy Cannon (invitato da Capra a riscrivere numerose battute) hanno introdotto in questo lavoro svariate « gags » parlate e molti passi del dialogo pseudo-Runyonese, completando così l'impresa cominciata da Riskin (che nel 1933 *dovette scrivere quasi tutto il dialogo da solo, visto che non esistevano più di cinquanta frasi di esso, nel racconto « Madame LaGimp » che era narrato in terza persona). Capra vi aggiunge soltanto uno di quegli episodi narrati, i buffi commenti di Joy-Boy che legano il prologo alla storia principale. Nel dialogo troviamo il « levati di torno » sostituito con « vatti a fare un giro », oppure « levati dai piedi »; « crepa » con « schiatta »; « bulli » e « pupe », con « ceffi » e « maschiette ». Un tipo diverso di modernizzazione del soggetto del* 1933 *è costituito dall'eliminazione di parecchie battute e spunti volgari, con riferimenti razziali, a cui il duetto ebraico-italiano Riskin-Capra si era lasciato andare (uno spazzino italiano, un servo giapponese, un giocatore d'azzardo greco, un « lift » ebreo, con commenti del genere: « Sono un cinese con i piedi in dentro », ecc.).*

Al posto di queste, molte nuove « gags » sono state aggiunte dal trio Kanter-Tugend-Cannon, particolarmente per la coppia Joy-Boy e Junior, la migliore delle quali è il commento di Junior sul fatto che non riesce a trovare nessun mendicante per la strada. « E' vuota e nuda come Broadway. Mi vergognavo di guardarla ». Altri frizzi aggiunti sono quelli di Dave per esempio, quando, parla di « due gambe rotte » al maggiordomo un po' lento di comprendonio, il rifiuto di Queenie ad essere lasciata a « reggere il sacco » (Annie), il vanto del Giudice di avere avuto « svariate scorte di polizia », ecc.

Anche la mano del grande regista Capra è più che evidente: i pezzi tra i truffaldini e il maggiordomo; la lite, frenetica e precipitosa nel taglio, tra Dave e Queenie, con i commenti dei malviventi che origliano fuori; il montaggio coesivo tra causa ed effetto, ed il susseguirsi alternato di determinate sequenze per ottenere un ulteriore effetto (ad esempio, la visita di Louise e Carlos per chiedere a Dave di fare da padrino ai loro futuri bambini nella versione attuale compare dopo la decisione tempestosa di Dave di rinunciare alla mascherata, e in tal modo influisce sul suo atteggiamento — nella versione di Riskin la visita non rispondeva ad una funzione drammatica, quella cioè di condurre avanti la trama); uno stupendo piccolo capolavoro visivo ed un esempio del montaggio soggettivo del suono è lo svenimento di Annie per la strada; ed una scena d'amore di vecchio stampo, idillicamente e musicalmente accattivante, è quella che si svolge tra Louise e Carlos, che è senz'altro uno degli esempi più belli della poesia cinematografica che Capra (o Borzage o Dovzhenko, se è per questo) abbia mai creato. Il regista personalmente scoprì e scrisse alcune liriche speciali per « Il Canto dell'Indovinello » che Ann-Margret canta nella scena d'amore sulla terrazza. Questa dolce canzone, e i vari brani di Chaikovsky usati altrove nel film come sfondo musicale, sono stati orchestrati da Walter Scharf, ma scelti da Capra.

* * *

Da molti anni Frank Capra voleva rifare Lady for a Day, *che egli ha chiamato il preferito tra i suoi film. E se guardiamo al di sotto della superficie del rifacimento, possiamo facilmente vedere perché egli vi si senta tanto vicino: in modo simbolico, forse inconscio, si tratta di un lavoro altrettanto autobiografico di quanto la maggior parte del lavoro di Fellini o il* Lafayette Esquadrille *di Wellman lo sono in superficie. E l'aver scelto Glenn Ford per la parte di protagonista ha anch'esso un significato, se vogliamo analizzarlo un po' più in profondo, poiché Ford (a differenza di Warren William nel* 1933*) ha una forte rassomiglianza con il regista: non alto, robusto, scuro, capelli neri, viso quadro.*

Il nucleo della storia di Angeli con la pistola *tratta di un giocatore e truffatore, non veramente cattivo, ma senza uno scopo nella vita, che si redime nel dedicarsi alla causa della riabilitazione di un reietto della società e nel farne un « leader » di questa. La storia personale di Capra è molto simile. Dopo la Prima Guerra Mondiale, egli non possedeva un lavoro regolare, ma passava da un posto all'altro facendo di tutto, raccogliendo frutta, vendendo di porta in porta dei buoni-sconto per fotografie e libri a rate, giocando a poker, e impappinando frottole a contadini creduloni per far loro comprare delle azioni di miniere sfruttate illegalmente. Al principio degli anni* '20 *si trovava a San Francisco, lesse che un vecchio attore si proponeva di fare un film da* Fultah Fisher's Boarding House *di Kipling, e facendo credere all'attore che lui (che in verità non sapeva assolutamente nulla di cinema) era un cineasta di Hollywood, ebbe l'incarico di dirigere il film. Da quest'inizio inverosimile e poco promettente, Capra, in dieci anni, si innalzò alla posizione di primo regista della Columbia, l'uomo che più di ogni altro fu responsabile, negli anni* '30, *della trasformazione di quella piccola ditta impoverita in uno dei principali e prosperosi studi cinematografici. Perciò il personaggio di Apple Annie-Mrs. E. Worthington Manville per Capra può rappresentare il cinema in generale, e la Columbia Pictures in particolare. La scoperta di Capra dell'arte del cinema, — a cui si sarebbe dedicato completamente da quel momento in poi — gli diede uno scopo nella vita, così come gli sforzi compiuti da « Dave the Dude » per trasformare Apple Annie alla fine nobilitano la sua stessa esistenza.*

Alcuni dei mezzi di cui Dave si serve per mettere in atto il suo progettino di Pigmalione, sono anch'essi riflessi nella stessa carriera di Capra. Il Dude, per esempio, deve tenere tutti gli estranei lontano dai visitatori spagnoli per timore che questi vengano a scoprire il suo imbroglio. Per raggiungere tale fine egli si risolve a raccogliere dei tipi grotteschi di bassifondo, estraendoli dalle taverne e dai locali notturni, e istruendoli a recitare le parti di importanti figure di politicanti e di pezzi grossi della società. Anche Capra, mentre girava Fultah Fisher, *dovette tenere lontano dallo studio qualsiasi estraneo che potesse scoprire il suo trucco, e cioè che in realtà egli era un completo novellino nell'attività cinematografica. E siccome gli attori professionisti si sarebbero accorti che stava bluffando, se ne andò per le bettole del porto di San Francisco a reclutare tipi grotteschi tra autentici marinai e altri « habituées » che potessero impersonare ruoli a loro adatti nel suo primo film.*

Forte del sorprendente successo che questo primo cortometraggio (un uni-

co rullo) ebbe nel 1933, *allo Strand Theater di New York, Capra cercò altro lavoro nel campo del cinema, ma — ironicamente — ebbe difficoltà a trovarne benché oramai possedesse davvero un suo legittimo credito sullo schermo. In* Angeli con la pistola *Dave, alla fine, cede, e per la prima volta dice la verità alla polizia, e cioè che lui, per una volta tanto, sta facendo qualcosa di onesto nella vita, però anche qui l'onestà non lo porta troppo lontano.*

*Il personaggio che qui è stato ampliato, quello di Queenie Martin, la santarellina innocente scoperta e protetta da «Dave the Dude» e che successivamente viene corrotta dalla vita mondana della grande città, trova un chiaro corrispondente nella vita reale di Capra - Harry Langdon. Capra, prima come scrittore e in seguito come regista, portò Langdon, l'«idiota santificato», dalle comiche a due rulli di Sennett ai suoi ruoli di enorme successo alla First National (*Tramp, Tramp, Tramp [*Di corsa dietro un cuore,* 1926], The Strong Man [*La grande sparata,* 1926], Long Pants [1927]*), ma evidentemente Langdon s'era montato la testa e da ciò conseguì una rottura tra i due, riflessa poi in* Angeli con la pistola *nella litigata tra Dave e Queenie. Sicuramente v'è almeno un altro personaggio dello schermo che lavora vicino a «Dave the Dude» — e cioè il Giudice Blake — che può essere riportato a un suo corrispondente nella realtà: il dotatissimo scrittore Robert Riskin, per dieci anni collaboratore di Capra in nove dei suoi grandi film da* Platinum Blonde *(La donna di platino,* 1931*) a* Meet John Doe (1941). *Ciò viene confermato figurativamente nella scena che si svolge nel «night club» di Queenie, in cui Dave (leggi Capra) in piedi su un mobile, istruisce tutti i vari straccioni e derelitti della società su come devono recitare la loro parte, mentre il Giudice Blake (leggi Riskin), seduto alla macchina da scrivere, compone le battute che quelli devono dire.*

Anche un nuovo personaggio in Angeli con la pistola *sembra spiegabile in termini simili. La figura satanica di Steve Darcey (e tutti i «cattivi» principali di Capra) che tenta Dave a vendersi l'anima per denaro, e che è continuamente appiattato da qualche parte assillando Dave e attendendo che si lasci sfuggire un errore, costituisce un parallelo con la parte svolta nella carriera di Capra da Harry Cohn, il presidente della Columbia. Cohn, come L.B. Mayer, uno dei tirannici e ignoranti «genii malefici» del vecchio meccanismo degli studii, soltanto recalcitrando accordò al regista l'autonomia che questi desiderava, e rappresentò sempre, se non altro in potenza, una minaccia alla libertà creativa di Frank Capra. La rottura che alla fine si produsse tra Capra e la Columbia, negli ultimi tempi degli anni* '30, *sopravvenne, anzi, quando il regista accusò Cohn di trattenere parte del suo salario e di traffici simili.*

Sebbene la conclusione del film non corrisponda con altrettanta precisione alla realtà dei fatti, tuttavia non contraddice un'interpretazione autobiografica. Se noi prendiamo Queenie come un simbolo non soltanto di Harry Langdon, ma anche del cinema indipendente in generale (quale circostanza opposta a quella offerta dagli studii della Columbia) allora il rifiuto di Dave all'offerta di Darcey-Cohn, alla fine, e la sua decisione di abbandonare la sua vecchia vita (inclusa Apple Annie) per cominciarne una tranquilla con Queenie, potrebbero corrispondere al distacco di Capra dalla Columbia nel 1939-40 *per costituire la propria compagnia indipendente e produrre poi, nel* 1941, *quello che chi*

scrive considera il suo capolavoro, Meet John Doe. *Ciò potrebbe anche offrirci un motivo per capire la disorientante « fade-out », così smorzata, di* Angeli *(che ci mostra Annie in una luce negativa), del cui significato Capra stesso sembra non esser sicuro. Se qui Annie corrisponde alla Columbia, allora il finale può acquistare un certo senso.*

Angeli con la pistola *presenta, perciò, grandissimo interesse e significato su vari livelli, oltre al fatto che può essere veduto, come tutti i lavori di Capra, con immenso piacere quale puro e semplice trattenimento. Il successo finanziario riscosso da questa pellicola è dovuto evidentemente a quest'ultima caratteristica, dato che le recensioni non sono state favorevoli, e che i critici l'hanno considerato un banale pezzo di sentimentalismo anacronistico. Ma Capra, l'ultimo dei vecchi ottimisti bislacchi ad essere ancora attivo (insieme a Disney e a McCarey) mantiene la propria integrità in questa che è la sua opera più personale, col tener fede alla tradizione della commedia che egli stesso contribuì a creare. Il suo credo è espresso nel titolo del suo primo film del dopoguerra, e nella battuta che Louise dice quando abbraccia la madre alla fine della scena dell'idillio sulla terrazza: « Oh, mamma, la vita è meravigliosa, vero? ».*

E se si dovesse scegliere tra la « vita meravigliosa » di Frank Capra e la « dolce vita » del cinema moderno, forse non tutti i critici opterebbero per la seconda.

STEVEN P. HILL

I film

L'eclisse

R.: Michelangelo Antonioni - *s.*: M. Antonioni, Tonino Guerra - *sc.*: M. Antonioni, T. Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri - *f.*: Gianni Di Venanzo - *m.*: Giovanni Fusco - *scg.*: Piero Poletto - *mo.*: Eraldo Da Roma - *int.*: Alain Delon (Piero), Monica Vitti (Vittoria), Francisco Rabal (Riccardo), Lilla Brignone (la madre di Vittoria), Rossana Rory (Anita), Mirella Ricciardi (Marta), Louis Seigner (agente di Borsa Ercoli), Cyrus Elias (l'ubriaco) - *p.*: Robert e Raymond Hakim per la Interopa Film-Cineriz / Paris Film Production - *o.*: Italia-Francia, 1962 - *d.*: Cineriz.

Ne *L'eclisse* Antonioni, è stato detto, cerca, con ostinata fissazione, di captare soprattutto la ragione femminile della fine del sentimento « eterno ». Così ne *Il grido* aveva voluto descrivere l'angoscia della sopravvivenza del sentimento nell'uomo. Se è accettabile il collocamento di questo film nella trilogia *L'avventura, La notte, L'eclisse,* è più vera la reciprocità verso *Il grido,* anche da un punto di vista formale. Questo, della « crisi » del sentimento, è quindi, ancora una volta, il tema dominante, ma in modo ben più totale e coerente, fino a impregnare di sé struttura, linguaggio, ritmo del racconto, anzi, la possibilità stessa di raccontare e fare storia. La crisi « ultima » e più intima dell'uomo contemporaneo, del resto, è un dato reale in un mondo di noia, erotismo e disperazione, impotente a dare un senso qualsiasi, e quindi una organizzazione, una continuità, ai propri atti. Perché, come questo sia, è il tema fisso di Antonioni, ciò che egli cerca di fissare, avvertire, sperimentare fino in fondo nei suoi ultimi film. Del resto, la stessa « brochure » del volume curato da John Francis Lane, per la collana cinematografica di Renzi edita da Cappelli, avverte che « qui si fa la storia di un sentimento, anzi, di un "non sentimento" ».

Si tratta, come disse qualche tempo fa Antonioni stesso, non più di seguire un personaggio divenuto importante perché gli hanno rubato la bicicletta, ma di « vedere cosa sta dentro quest'uomo cui rubano la bicicletta, quali sono i suoi pensieri, quali i suoi sentimenti, come si adeguano, quanto è rimasto dentro di lui di tutte le esperienze passate, della guerra, del dopoguerra, di tutto quel che è accaduto al nostro paese... ». Un discorso, come avvertii un'altra volta su questa rivista, intimamente legato ad un certo tempo d'esperienza storica e umana; consapevolezza possibile ad una particolare generazione, più pronta ad avvertire gli sfaceli morali e intellettuali di quest'epoca e dei suoi eroi aridi, senza linfa interiore.

L'eclisse racconta qui una delle « storie d'amore che non ci sono », l'incapacità totale delle passioni, degli amo-

ri, delle « durate » interne di ogni sentimento. E' in crisi tutto, anche l'esistenza (oltre che l'attuale disposizione) della unità interiore, cioè della coscienza stessa, dello spirito. Una stessa eclisse imbruna uomini e cose, li livella insieme (esemplare, in questo senso, la sequenza finale).

Questa tesi non è del tutto inedita, né in filosofia né in letteratura. Sembra piuttosto compito di Antonioni di darne la traduzione visiva, cioè reale, nel clima italiano, obbligarla ad incarnarsi, a trovare, rispetto ad essa, una prospettiva.

L'eclisse ha una struttura centrifuga. Siamo al limite del non-avvenimento interiore. Ad un amore morto (che non ha dato la felicità) si sostituisce un non-amore, anzi, non si sostituisce nemmeno, non c'è nulla. Il racconto comincia con due personaggi che si lasciano, e termina con due che non si incontrano addirittura, anzi, sono del tutto fuori del campo visibile, la macchina da presa ha rinunciato addirittura a cercarli. Da una immobilità iniziale, a un vuoto di cose ferme, captate senza ordine dalla macchina da presa, alla fine. Il film si coagula agli estremi, cioè sugli interrogativi del prima e del dopo. Al centro, c'è il vuoto.

L'analisi della composizione de *L'eclisse* (esemplare il breve esame di Tommaso Chiaretti nel volume citato) ne rivela l'originalità di linguaggio, e l'estrema difficoltà, anche di interpretazione. Sono dodici-quattordici sequenze, o blocchi, nettamente distinti, che costruiscono una architettura piuttosto razionale, ferrea. Ma fra di essi non vi è concatenazione necessaria, nel senso della causa e dell'effetto. Siamo già, qui, al limite della possibilità unitaria di un film. Le sequenze si sommano per accostamento, cercando nella disposizione cronologica la ragione della loro giustapposizione. Se vi è un senso, un ordine, fra esse, è il graduale passaggio delle sequenze soggettive, rispetto alla protagonista (l'addio, la Borsa, Vittoria nella solitudine della casa e la scena « africana », la ricerca dei cani, la visita notturna di Riccardo, il viaggio in aereo, l'aeroporto di Verona, fino al personaggio di Piero, incontrato da Vittoria alla sua seconda visita in Borsa) a sequenze autonome, di puro carattere documentario, debolmente allacciate alle prime (come se Piero fosse un « oggetto » della azione). Poi, con la relazione di Piero e Vittoria, inizia il distacco del regista, che accompagna la loro impossibilità a capirsi, fino a perderli completamente dal quadro, fino a non aver più bisogno di essi per concludere, totalmente solo. Quindi, da una certa soggettività ad una oggettività pura di canto, senza più mescolanza di voci umane.

Questa specie di « incoerenza coerente », lucida, impietosa, ha un suo significato. Esprime la posizione dell'autore verso il contenuto del film. Non è, a me pare, una decisione puramente linguistica, letterariamente accodata al cosiddetto sperimentalismo, o « nouveau roman », che pure con Guilloux, « L'experience » di Albert Palle e soprattutto con Claude Olier ha prodotto pagine simili, in Francia, per non parlare del « Molloy » di Beckett, e ovviamente di Butor, Pinget, della Sarraut, di Robbe-Grillet. Se anche per Antonioni si può parlare della ricerca di un « grado zero della scrittura » ciò non avviene in senso prevalentemente letterario, ma piuttosto esso esprime una esigenza realistica rispetto all'uomo, al suo rapporto con le cose, con le sue parole.

L'analisi di Antonioni si ferma al mondo borghese, e ne coglie alcuni

aspetti fondamentali, rispetto ad un paesaggio razionale, gelidamente avveniristico, dai grandi spazi vuoti, un mondo « in costruzione ». L'uomo che vi abita, o è fermo a romanticismi e ideologie tradizionali, che non riescono più a farsi amare (Riccardo) o è sradicato dalla città, dalla famiglia; il mondo intorno scopre energie nuove, si tecnicizza, la cultura si fa sempre più razionale. Cieli, strutture, incontri di vita, planetarizzano sempre di più l'uomo, che si sente sempre più anonimo, solo, escluso, incapace di comunicare. Scompare la « personalità » essenziale all'intellettuale, al borghese, e cioè il suo valore singolare. O egli resta nel vecchio, con i suoi sentimenti immodificabili, o si lascia travolgere dal nuovo, e diventa un alienato, uno « squillo » con tanto di « Spyder », un cinico che si è dato al tempio del denaro.

Vittoria, ne *L'eclisse,* è invece fra il vecchio e il nuovo, in uno spazio intermedio in cui vuole capire se stessa. Non è in gioco, per lei, solo la « durata del sentimento », ma tutta la capacità di sentire, cioè la estensione, la partecipazione alla realtà. Antonioni ne ha fatto un personaggio normale « che non sente o non sente abbastanza la necessità di amare ». Non ama più con sentimento antico, per l'eternità. Né riesce ad amare a lungo l'amore « nuovo, certamente modernissimo, forte e fragile, giovane e già vecchio, un amore che maturando andava via ». La impartecipazione è quindi caratteristica del personaggio: sono tipici i suoi « non so ». Vedete come la sala Borsa, ai suoi occhi, assuma i toni oggettivi, freddi, impenetrabili, del documentario. Suoni, squilli, grida, gesti, ma tutto inconoscibile. Le cose sono un « non senso », come l'Africa, o le canne mosse dal vento, o lo stesso amore, che esige di « non conoscersi ». Tutto, dice Vittoria, è una gran fatica. Vi è, in lei, non alienazione (come in Pietro) ma la estraneità, lo svuotamento.

Il film è prevalentemente in funzione di questa psicologia, e quindi le difficoltà aumentano. Oltre a una non-storia, a un non-amore, abbiamo un non-personaggio, un personaggio zero, che attende un mondo nuovo, o almeno un sentimento sincero.

Antonioni ha cercato di ottenere questo risultato attraverso alcuni suoi modi tradizionali, capaci di trasformare la psicologia in stile. Ecco quel lungo camminare, cercare, ascoltare. La penetrazione dei personaggi si fa faticosa per il regista, coerente con essi. Si tratta infatti di « sorprenderli » (non di « inventarli ») scoprendoli al livello dell'irrazionale. Come scrive Antonio Guerra « cadono le parole e affiorano i gesti, gli spostamenti dei personaggi, quelle indicazioni visive sulle quali poggia sempre più la storia del film ».

Il loro camminare non è solo tempo rubato all'azione e alla parola, o espressione esistenziale di fatica e inquieta ricerca, ma serve anche a far trovare il loro posto fra le cose, cose fra le cose, a non trovarlo, a farli sparire fra suoni e spazi, a oggettivarli (fino alla totale cancellazione) e cioè a definirli dal loro essere reale, vale a dire dal loro rapporto di necessità con l'ambiente.

Sono state lamentate qui forzature, dogmatismi, e non del tutto senza ragione. Soprattutto, questa loro immersione continua nei vasti spazi geometrici dell'EUR, o nel cielo di Verona, quell'alternare personaggi e cose, suoni, contemplazioni, silenzi, serve a dimensionare i pochi personaggi nell'ambito del racconto, impedendo ad

essi di egemonizzarlo, e mantenendo al regista l'equilibrio critico, lirico e figurativo di cui hanno scritto recentemente Moravia e Aggeo Savioli. Così il regista, fino alla quasi troppo sicura impennata finale può sostituirli con le loro immagini, i loro sentimenti, i loro sguardi; raccontarli, cioè, con equivalenti narrativi, che siano però sullo stesso timbro, fino a mantenere solo in vita quello; e resta solo, nel film, la traccia del proprio sentimento di sconfitta. Di qui quell'asciutto rigore stilistico, quella misurata padronanza di stile, propria di chi ha trovato forma ad un raccontare consapevolmente denso di ragioni critiche.

Queste stesse ragioni critiche, io credo, proibiscono ad Antonioni un altro modo di incontro con il reale. Non pochi vorrebbero da lui storie più introdotte e concluse, ma soprattutto più lucidamente spiegate, sul piano psicologico, o sociologico, o semplicemente dotate di una maggiore complessità e articolazione dei personaggi; insomma, una giustificata identificazione esterna di essi; essi non accettano questa via, che sta fra la passione e la non conoscenza, fra il distacco e l'autoidentificazione, questo cercare e non capire, questo spremere umori più che idee, immagini più che parole e fatti. Non è facile, del resto, decifrare questo diagramma di sentimenti acutissimi ed esclusivi e di indifferenze gelide. Si vorrebbe che Antonioni verificasse la aridità contemporanea, rappresentandola come corruzione di una sola classe o società, e restandone in qualche modo esente. Ma l'intellettuale che veglia in Antonioni gli ha bruciato schemi, ideologie, ottimismi classisti, togliendogli soluzioni troppo semplici. Antonioni non può essere un disinteressato. Il suo laicismo, il suo ateismo sono posizioni drammaticamente avanzanti, che lo coinvolgono. Perciò, di film in film, si allargano i rifiuti, le rinunce. Anche qui le citazioni sono facili: rinuncia alla organizzazione dei dati della realtà, rifiuto a descrizioni nette di molti elementi oggettivi esterni (ridotti a segni, linee, simboli, labili presenze, richiami, suggestioni); rinuncia alla motivazione dei fatti, e ai fatti stessi, alla dimostrazione di molte affermazioni perentorie. Perciò si è parlato di Antonioni come del regista più introverso d'Europa. Restano ancora nell'aria scorie di questo processo di decantazione, ed anche veri e propri errori di gusto, che solo Antonioni sa commettere con tanta disarmante innocenza, a dimostrazione di questa sua difficoltà di assimilazione, pur nel film che meglio, a mio parere, riesce ad equilibrare il rapporto fra personaggi e ambiente, tempo, paesaggio.

Per questo, si dice da molti, Antonioni non può andare più avanti di così. « Isolando sempre più i protagonisti dall'ambiente che li ha generati, anche il loro problema principale, questa impossibilità di comunicare, non può che tendere all'afasia ». E' impressione comune che non sia possibile andare al di là del limite di rarefazione di questo film. La globale visione del mondo, da parte di Antonioni, divenuta ormai in un certo modo autosufficiente, si è separata dalla realtà, le è « straniera » (e qui si fa il nome di Camus) in modo totale, e non impegna più l'autore verso gli oggetti concreti della nostra società, come « cause » immediate della sua disposizione psicologica e morale. Si è arrivati dunque alla forma definita, alla « soluzione finale » non solo della incomunicazione, ma anche di ogni possibilità espressiva in termini correnti. L'inespresso, in un certo senso,

è stato espresso una volta per tutte (chiedo scusa per questo gioco di parole). Ma, più ancora, è stata data verità e compiutezza, e, soprattutto, personaggio, a un modo istintivo di non accettazione della cronaca: Vittoria non capisce, e per questo non accetta gli schemi narrativi di Riccardo, la assurda logica della Borsa, il cinismo di Piero, la disperante fissazione di sua madre. Difende il proprio silenzio, il suo « non impegno ».

A parte ogni previsione, vi è certo uno sforzo crescente di autenticità. Chi confronti *L'eclisse,* ad esempio, con *La signora senza camelie,* si accorge del cammino fatto dall'autore. Vi è un processo verso l'essenziale, una « scarnificazione » (esemplare poi il confronto con il finale de *Le amiche*), una perdita consapevole dei sentimenti non autentici, come delle soluzioni che non risolvono; addirittura l'autore rinuncia a dare antefatti verosimili, facili, immediati, alle situazioni inquiete, e peregrinanti, dei suoi personaggi (a differenza de *Il grido*) tagliando anche l'inizio dei suoi film. E così ottiene di poter smagliare di più il tempo e farvi trascorrere una sola nota, lunga, lenta, raffinata. Virtù e limiti di una specie di lucida impotenza, che è a suo modo un atto di purezza estetica e morale, e che non è confondibile con l'estetismo inumano e disincarnato di *L'anno scorso a Marienbad.*

Sono possibili critiche ai film, soprattutto nel senso delle intenzioni dell'autore. La sequenza africana e quella dell'aeroporto hanno un peso e una compiutezza forse eccessivi. Più ancora, ci sembra difetti il dialogo. I lunghi spazi muti del film creano una attesa di parole che è delusa, poi, dal loro valore. Non che si chiedano, a personaggi mediocri e aridi, parole importanti, ma almeno più « individuanti ». Infatti si addice al personaggio di Vittoria dire cose gratuite, non impegnate, spente, sciatte. Ma queste parole sciatte per il personaggio non devono esserlo per il pubblico. Ma *L'eclisse* è stato giudicato severamente da qualche critico per motivi più sostanziali, come una dimissione finale di una generazione di intellettuali a cimentarsi concretamente con i problemi del nostro tempo, a cercare di impostarne le soluzioni; in più, trasparirebbe qui l'insufficienza della soluzione « laica » verso l'inquietudine di questo tempo.

Un discorso su Antonioni « simbolo di una generazione » l'abbiamo già fatto (1). Resta invece da dire che molte di queste critiche partono da una curiosa accezione strumentale del cinema, inteso come forza concorrente a risolvere un tempo. Indubbiamente la generazione di Antonioni ha, fra i suoi atteggiamenti tipici, quello di una richiesta assoluta, quasi religiosa, di certezza, prima di lasciarsi di nuovo prendere sentimentalmente. E' una delle eredità del fascismo, per chi ne è stato ingannato. Questo può anche portare a non vedere esattamente i momenti positivi dell'attuale; ma oltre ad un cinema di più facile applicazione sociologica e drammatica, vi è luogo per il raccoglimento sui quesiti essenziali. C'è l'ottimismo illuministico di Visconti, che anche in *Rocco e i suoi fratelli* colloca fatti di interesse sociale nella sua preziosa libreria, fra la Bibbia, Thomas Mann e Dostojevski. I suoi film sono sempre meno inquietanti. Antonioni, di film in film, va quasi dal chiaro al buio, verso cieli neri, dalle nebbie padane ai

(1) cfr. G.B. CAVALLARO: *Michelangelo Antonioni simbolo di una generazione* in « Bianco e Nero », Roma, anno XVIII, n. 9, settembre 1957.

lucidi spazi vuoti, alle sagome geometriche di Milano e dell'EUR. I suoi film sono grevi di abbandoni, di morte, di « assenze ambigue ». Personaggi, parole, problemi, si concludono in un paradigma di immagini decomposte: quasi un museo di fossili. Ecco perché i suoi film sono, tutto sommato, più inquietanti e « rivoluzionari », anche se oggi, purtroppo, fare del cinema ontologico è divenuta un'altra moda, sapientemente divulgata, da far assorbire al nuovo pubblico del « boom » italiano.

G. B. CAVALLARO

I giorni contati

R.: Elio Petri - *s.*: E. Petri, Tonino Guerra - *sc.*: E. Petri, Carlo Romano, T. Guerra - *f.*: Ennio Guarnieri - *m.*: Ivan Vandor - *scg.*: Giovanni Cecchi - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Salvo Randone (Cesare), Franco Sportelli (Amilcare), Angela Minervini (Graziella), Regina Bianchi (Giulia), Paolo Ferrari, Vittorio Caprioli, Marcella Valeri, Renato Maddalena, Alberto Amato, Giulio Battiferri, Vittorio Bottone, Lando Buzzanca, Aldo Bini, Vittorio Donato, Enrico Salvatore, Silva Silvi - *p.*: Titanus - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Titanus.

Sul secondo film di Elio Petri circola, nei caffè di via Veneto e di piazza del Popolo, una definizione spiritosa: *L'eclisse all'amatriciana*. Queste battute sono sempre più cattive del necessario, altrimenti non colpirebbero nel segno e non farebbero ridere. Se la riferiamo non è per divertirci a spese di Petri, che ci avrà riso su allegramente anche lui, ma proprio perché l'anonimo coniatore del titolo apocrifo ha colto la contraddizione più viva nella personalità di uno dei tre o quattro giovani registi nostri sui quali siamo certi di poter contare.

L'assassino era stato uno splendido biglietto di presentazione per l'esordio di Petri. Il regista romano aveva voluto cimentarsi con un genere insolito per il cinema italiano, proponendosi come un intelligente revisionista delle strutture del « giallo ». L'autorità interpretativa di Marcello Mastroianni fondeva nel film le suggestioni letterarie più diverse, da Kafka a Proust senza dimenticare Simenon: e il risultato, con qualche incrinatura sentimentale nel settore sempre un po' scoperto della memoria infantile, era pieno, vivido, attraente.

I giorni contati, che non avrà certo il successo commerciale de *L'assassino,* rappresenta comunque per Petri un passo avanti, un progresso ambizioso sulla strada di un cinema difficile, personale, impegnatissimo. E' sufficiente a provarlo il tema scelto dal regista: la paura della morte che toglie la voglia di lavorare a un vecchio stagnino, lo spinge a cercare disordinatamente ciò che nella vita gli è sempre stato negato, lo mette a confronto con le insufficienze che gli derivano dall'appartenere a una classe sociale diseredata. Il meglio del film è proprio nella legittima ambizione che induce il regista a misurarsi con un argomento di respiro addirittura scespiriano: e nella sua capacità di calarlo in una dimensione sociologica sempre sorvegliata e attendibile. Se infatti ne *Il grido* di Antonioni (il film più frequentemente citato insieme con *Umberto D.* nell'araldica della recente fatica di Petri) l'operaio Steve Cochran era un trasparente e nemmeno troppo convincentre travestimento dell'autore, il Salvo Randone de *I giorni contati* (a parte qualche residuo teatrale nella recitazione) è un proletario attendibile, prigioniero nella cerchia delle sue limitate possibilità. Il dramma nasce proprio dall'incapacità di questo operaio di utilizzare il tempo libero, dopo aver

intuito che nella vita c'è qualcosa che va al di là dei lavandini da sturare e delle sbronze all'osteria. E l'indicazione più seria del film è proprio contro una società che restringe anziché allargare i polmoni dei suoi appartenenti, li fa vivere come bruti fino a smarrire il senso della dignità umana.

Tutto questo è raccontato partendo da uno spunto intellettualistico: la visione di un morto in tram provoca la crisi del protagonista, mette sottosopra il suo universo. E' una trovata, ma proprio in quanto tale crea fin da principio un certo disagio. Cioè lascia intravedere dietro l'impegno sociale di Petri un vago intellettualismo, che continua a trapelare qua e là negli episodi meno riusciti del film. Si pensa inevitabilmente ad Antonioni, che è tuttavia capace di filtrare queste suggestioni e risolverle quasi sempre in una dimensione astratta; e il cordone ombelicale che lega Petri ad Antonioni si chiama Tonino Guerra, scrittore molto fine a mezza via fra una decantata realtà provinciale e i più sottili veleni della letteratura d'oggi, sceneggiatore personalissimo, acuto « gagman » intellettuale. Nell'*Eclisse alla amatriciana* la pietanza appartiene senza dubbio a Guerra, il condimento a Petri. Il risultato, proprio per la convergenza di interessi così disparati, risulta fatalmente discutibile.

Sul piano dello stile Petri è il primo regista italiano che sovrappone alla lezione neorealista (Rossellini, De Sica, Visconti) le insofferenze di ripresa e di montaggio della « nouvelle vague ». Il taglio delle sue scene si rifà a Godard (*Fino all'ultimo respiro*), il senso d'immediatezza che hanno molti episodi deriva da una tecnica sbrigliata e improvvisa (la macchina in mano, gli esterni « rubati ») di ispirazione francese. Il regista non si preoccupa di costruire (come nell'*Assassino*), preferisce aggredire la realtà senza pregiudiziali narrative. E tuttavia si dimostra capace di dilatare questa realtà secondo una libera logica fantastica: pensiamo alla scena in cui Randone tenta di sottoporsi alla rottura del braccio, girata in un clima favoloso e angoscioso alla Orson Welles. In questa piena libertà e disponibilità all'estro fantastico si avverte la presenza della lezione di Fellini.

Come ogni opera a forma aperta, *I giorni contati* presenta cedimenti e disuguaglianze. Non tutte le tappe dell'operaio in crisi alla ricerca del senso dell'esistenza sono ugualmente attendibili. L'incontro con il mercante d'arte, impersonato da Vittorio Caprioli, è poco interessante; i dialoghi con l'amico che dipinge le strisce zebrate, Franco Sportelli, sono inutilmente didascalici e simmetrici; il ritorno al paese, pur contenendo immagini di straordinaria forza emotiva, è un luogo comune della mitologia letteraria contemporanea. Sono pienamente convincenti, invece, gli incontri con l'antica fidanzata, che ha il volto espressivo della napoletana Regina Bianchi; e insolito, curioso, il rapporto con la ragazza giovane che si conclude nell'episodio della prostituta, come una conferma della preclusione del protagonista, affondato nella sua senilità, ai conforti dell'erotismo. Le scene più riuscite sono quelle dove Randone, personaggio amabile e un po' appannato, comunque d'altri tempi, è messo a diretto confronto con l'esistenza attuale: pensiamo al rapporto con il giovane amico divenuto bidonista (un ottimo Paolo Ferrari, memore della esperienza teatrale di *Anima nera* di Patroni Griffi), alle sequenze sulla spiaggia. Il volto di Salvo Randone fra i ragazzi che danzano il cha-cha-

cha, con lo sguardo affettuoso, invidioso e un po' ironico sotto il cappelluccio da sole, è davvero indimenticabile, la cosa più bella del film.

Elio Petri ha coraggio, intelligenza e talento. *I giorni contati* potrebbe rappresentare, nel corso di una carriera che ci auguriamo lunga e importante, un film di esperimento e di assestamento, la prova del fuoco di una tematica complessa. Il regista potrà mantenere fede alla sua ispirazione migliore quando sarà in grado di rompere il diaframma intellettualistico che ancora, a tratti, lo costringe a deformare la realtà. Le allusioni troppo sottili, le atmosfere rarefatte, i climi antonioniani non fanno per lui, rappresentano la zavorra di una giovane personalità per altri aspetti originale e promettentissima.

TULLIO KEZICH

Mondo cane

R.: Gualtiero Jacopetti con la collaborazione di Paolo Cavara e Franco Prosperi - *comm. parlato e mo.*: G. Jacopetti - *f.* (Technicolor): Antonio Climati, Benito Frattari - *m.*: Nino Oliviero, Riz Ortolani - *voce*: Nico Rienzi - *collab. alla realizzaz.*: Vince Vlasoff (Australia), Ling Beng Siew (Borneo), K. C. Liang (Cina), Carlo Chiarini, José Montaner, Garry, Marcel Boille, Henry F. Spack, Gunnar, Sergio Marcellini, Michel Obry (Europa), Katzuio Weda (Giappone), Juppiter (Isole Salomone), Henry Hoower (Isole Sandwiches), Cap. F. B. (Nord Pacifico), Capo Cavallo (Nuova Guinea), Charles Lake (Malesia), Moise Talbert (Palestina), De Putini (Polinesia), Carlo Pavone, Bill Brownell (Stati Uniti) - *p.*: Cineriz - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Cineriz.

Scorrendo gli incassi, o almeno quelli, a noi noti, delle prime visioni nelle città-chiave, balza agli occhi come il documentario a lungometraggio, un tempo abbastanza raro e limitato a qualche film sulla natura di James Algar o di caccia grossa del solito Armand Denis, stia facendo sempre più strada nei favori del pubblico. Prescindiamo dal genere « donne di notte », per chiamarlo così, che ha un suo pubblico (maschile) preciso e sembra sostituire, col vantaggio di alcune suggestioni in più (colore, schermo largo, esotismo), il vecchio e moribondo avanspettacolo, di cui se non altro ripete le volgarità; c'è interesse di « cassetta » anche per documentari che non riguardano il sesso, come ad esempio i film di montaggio, vuoi di costume vuoi di impegno politico e civile.

Mondo cane costituisce l'esordio nella regia, sia pure con la collaborazione di Paolo Cavara e di Franco Prosperi, di Gualtiero Jacopetti e potrebbe sembrare a tutta prima una ennesima variante del filone « viaggi attorno al mondo » posto che la « troupe », per realizzarlo, s'è davvero spostata ai quattro angoli della Terra, dalla Cina agli Stati Uniti, da Roma alla Nuova Zelanda. Senonché gli autori mettono subito le mani avanti con una didascalia introduttiva che (cito a mente) suona pressappoco così: « Non stupitevi se il film vi lascia con l'amaro in bocca. Non siamo noi che lo vogliamo, ma è così la realtà che ci circonda, e dovere del cronista è di registrare sempre obbiettivamente la realtà. Alla fine direte anche voi che questo è davvero un *Mondo cane* ». Non varrebbe in fondo la pena di dedicare molto spazio a detta pellicola, per la quale vale il giudizio sintetico che ne dà da Cannes Morando Morandini in questo stesso numero, se essa non consentisse di toccare con mano l'equivoco in cui ancora si attardano certi critici e studiosi di cinema di considerare un film tanto più realistico quanto più si avvicina al documentario. L'opera prima di Jacopetti — che è

come poche un film « d'autore », anche se in questo caso la definizione ha un valore negativo — dimostra « ad abundantiam » come l'assenza di soggetto, di invenzione drammatica, di attori, non elimini fra la realtà oggettiva e il film che vuole rispecchiarla una mediazione insopprimibile, quella dell'autore che, come in questo caso, può a tal punto soggettivizzare quella realtà da farle perdere i contorni obbiettivi e riconoscibili, forzandola e snaturandola prima con la particolare scelta del « punto di vista », poi con la particolare organizzazione delle immagini in sede di montaggio. (Stavolta il commento è meno violento di quanto ci si possa attendere ed anzi talora, come nella sequenza della comunione di una tribù selvaggia in una cappella missionaria, il commento attenua la virulenza espressiva delle immagini; in più punti questo contrasto suggerisce l'esistenza d'una prudente autocensura). Tali considerazioni ci fanno rigettare quindi la pretesa obbiettività cronistica e restituire all'autore ciò che è suo e che va giudicato. Alcune intelligenti sequenze, d'un umorismo crudele, sì, ed irritante, ma legittimo nel voler provocare una reazione ad un costume, fanno intravvedere quella che poteva essere la strada giusta per un film del genere, e cioè la satira deformante, ma non troppo, di quegli aspetti della nostra società che più palesemente contraddicono alcuni valori fondamentali in cui crediamo, primo fra tutti quello della dignità dell'uomo. In questo senso tutta la parte iniziale, sul cimitero per cani di Hollywood (con tombe di lusso, fiori, lapidi commosse e « parenti » inconsolabili) ha una precisa funzione, e così le immagini corrosive degli esercizi dimagranti di alcune ricche signore newyorchesi o del « paradiso terrestre » di Honolulu com'è banalmente organizzato dalle agenzie turistiche per nababbi in vacanza privi di fantasia. Seguiamo Jacopetti da anni, da quando con indubbia acutezza e vivacità, dirigeva un settimanale in rotocalco da cui poi ebbe vita l'attuale « Espresso »; l'abbiamo visto poi imprimere una svolta di tono (discutibile) ai cinegiornali italiani dirigendo in modo molto personale « L'Europeo-ciak », e siamo convinti che la sua è un'intelligenza vanificata ed annullata da cadute di gusto e da un amore per ogni tipo di esperienza, anche inconsueta, che gli fanno dissolvere ogni possibile base su cui costruire qualcosa. Jacopetti è un iconoclasta, ma non è questo il punto. Prendiamo il caso di Buñuel: violento, perfino bestemmiatore, anch'egli amante a volte dell'orrido, ma con una capacità di infondere sempre sostanza alle sue immagini in virtù d'una rivolta d'anima dolorosamente e profondamente vissuta. Possiamo non condividerlo, rilevarne limiti e insufficienze, ma non negare un dramma d'uomo che si traduce in dramma di autore, teso fra molteplici richiami e suggestioni. Quel che manca a Jacopetti è precisamente il dramma; né si dica trattarsi d'un umorista perché allora gli manca, per fare la satira, il veleno, un veleno non epidermico come è il suo, da buon borghese che scandalizza il salotto senza cessare di frequentarlo, ma un veleno sottile, partecipato, vissuto, insomma, come in uno Swift. Lo Jacopetti del cinegiornale è bravo, fa ridere, ma irrita soltanto, non distrugge, e in egual maniera è l'esordiente regista di oggi, che sembra aggredire il mondo intero con un « pamphlet » alla dinamite e non riesce nemmeno a scalfirlo, puntando solo sul disgusto, come nel caso degli « snob » d'un ri-

storante di New York che si dilettano a mangiare mosche e scarafaggi o delle decapitazioni di animali insistentemente ritratte in primo piano senza risparmio di dettagli e di sangue. I punti di forza spettacolari del film, in sostanza, sono quelli in cui più si dispiega il sadismo, il che non è né fare satira né documentare, ma solo puntare sulla sensazione di bassa lega. Dispiace, perché il regista, ove sapesse guardare meglio dentro di sé e con più limpido occhio verso gli altri, potrebbe davvero mettere a frutto l'intelligenza ed il mestiere che non gli mancano, come dimostra la dolorosa sequenza dell'atollo di Bikini, ancora impregnato di morte dopo tanti anni, sequenza che, con quella del finto aeroporto di non so quale tribù africana, costituisce l'eccezione, in un film brutto, d'un'apertura umana di qualche consistenza.

ERNESTO G. LAURA

Anni ruggenti

R. Luigi Zampa - *s.*: Sergio Amidei, Vincenzo Talarico, L. Zampa - *sc.*: L. Zampa, Ettore Scola, Ruggero Maccari - *f.*: Carlo Carlini - *m.*: Piero Piccioni - *scg.*: Piero Poletto - *c.*: Lucia Mirosola - *mo.*: Eraldo Da Roma - *int.*: Nino Manfredi, Gino Cervi, Salvo Randone, Michèle Mercier, Gastone Moschin, Rosalia Maggio, Linda Sini, Angela Luce, Carla Calò, Gino Brillante, Mara Maiello, Annetta Esposito, Giuseppe Jangro, Enzo Petito, Giulio Marchetti, Luigi Visconti (Fanfulla), Alfredo Rizzo, Mario Passante, Nunzia Fumo - *p.*: Achille Piazzi per la Spa Cinematografica - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Incei Film.

L'antifascismo è invecchiato per il cinema italiano? No, certamente, ma invecchia, fuor di ogni dubbio, sullo schermo e fuori dallo schermo, un determinato tipo di critica al fascismo. E' vero, fra il '45 e il '50, in quegli anni già tanto lontani, sembrò già gran cosa che si potesse ridere dei gerarchi e prenderli in giro nei film, raccontando le loro debolezze, i loro furterelli goffi, il risibile contrasto tra un periodare epico, faticosamente appreso al sabato fascista, e la loro vita fatta di grandi vigliaccherie e piccole prepotenze. Ma gli anni sono passati anche su queste cose. Le abbiamo messe agli atti, magari con una loro valutazione non negativa, per quel loro aver contribuito a distruggere tabù di cartapesta, per quel loro aver sgombrato il campo da un'assurda scala di gerarchie. Ma oggi non ce ne importa più nulla: la crosta, le manifestazioni minute ed esteriori del fascismo, in città e in provincia, non ci dicono niente. Non siamo disposti ad accogliere un film solo perché esso verte, genericamente, su motivi antifascisti. Siamo disposti ad accoglierlo solo nella misura in cui esso ci dica qualcosa, se non proprio di inedito, almeno di serio e di approfondito.

Il che, evidentemente, non avviene con *Anni ruggenti* di Luigi Zampa, che andava benissimo dieci o dodici anni fa, che avrebbe ottenuto allora il successo che meritava, ma che oggi appare come un'operetta anacronistica e modesta e tale, per di più, da far sorgere dei dubbi postumi anche sulla validità degli analoghi film del decennio scorso.

Hanno un bel dire che, ispirandosi a un celebrato racconto di Gogol, *Il revisore,* il film vi aggiunge la storia di una presa di coscienza, perché l'impiegatino di *Anni ruggenti,* scambiato per un gerarca in ispezione, arriva fascista e riparte antifascista, o almeno scettico. Hanno un bel dire che gli strali del film si rivolgono contro il malcostume tutto e sostenere questa tesi infilando nel film la storia delle

mucche viaggianti (accaduta recentemente e ricordata da molti, e in particolare da chi, per quella bella trovata, perse il posto). La presunta polivalenza di questo tipo di satira è, in realtà, riprova di genericità, tanto è vero che si è pensato di doverla rinfrescare con un'episodica recente, poco fidando nella universale validità delle cose dette (che, se dette bene, e con impegno, avrebbero automaticamente conservato una loro modernità e un loro attuale significato).

Poichè non l'hanno, il film deriva, proprio da questo suo impianto, un che di stantio e di polveroso, di rifatto, appare irrimediabilmente legato a un momento e a un'epoca, nemmeno fondamentale del cinema italiano, un *pastiche* tra la commedia e il neorealismo dove le inflessioni dialettali sono nell'aria e rivivono nelle macchiette, anche quelle che sembrano più indovinate.

Perché queste cose andavano bene dieci anni fa e non adesso? Perché allora costituivano un marginale ma non trascurabile avvio alla critica di un tempo e di una società. Un avvio, però, e nulla più, un punto di partenza dal quale si doveva e si poteva approdare a più saldi lidi, ai quali, poi, si approdò solo in parte. A suo tempo Zampa aveva dimostrato di saper arrivare sulle cose nel momento giusto, di saper esprimere, sia pure attraverso opere a volte modeste, una critica, una riflessione, una considerazione propria del suo tempo, della sua generazione in rapporto a fatti e momenti della storia, anche spicciola, d'Italia. Oggi considerazioni e quadretti di questo tipo sono fuori dal loro tempo, né il racconto cinematografico aggiunge loro particolari pregi.

Non li aggiunge, perché anch'esso sembra polveroso e stantio, trotterella con disinvoltura ma senza energia su piste battute e strabattute, come quella della risata che si estende progressivamente a cinque, dieci e poi cento persone, o quella di Manfredi ubriaco che da quell'ubriachezza trova finalmente il coraggio di dire quello che pensa. Peccato perché il personaggio immaginato da Manfredi aveva, almeno in sede di sceneggiatura, alcuni spunti felici, soprattutto nella prima parte e perché Manfredi è uno straordinario attore che arricchisce le sue prestazioni di film in film e che è in grado, se opportunamente servito, di dare molte soddisfazioni al cinema italiano. Onestà vuole che si aggiunga che il pubblico si diverte e che *Anni ruggenti* ha registrato buoni incassi, risultando, dunque, un buon film commerciale. La cosa non interessa particolarmente in questa sede, ma era giusto, comunque, farne menzione.

PAOLO VALMARANA

Vie privée
(Vita privata)

R.: Louis Malle - *s.*: L. Malle, Jean-Paul Rappeneau - *sc.*: Jean Ferry, J.-P. Rappeneau, L. Malle - *f.* (Eastmancolor): Henri Decae - *m.*: Fiorenzo Carpi - *scg.*: Bernard Evein - *mo.*: Kenout Peltierno - *int.*: Brigitte Bardot (Jill), Marcello Mastroianni (Fabio), Ursula Kubler (Carla), Dirk Sanders (Dirk), Gregor von Rezzori (Griccha), Paul Sorèze, Jacqueline Doyen, Gloria France, Nicolas Bataille, Eleonore Hirt, Christian De Tilière, Mario Naldi, Nora Ricci, Simonetta Simoni, Isarco Ravaioli - *p.*: Progefi-Cifra / C.C.M. - *o.*: Francia-Italia, 1961 - *d.*: M.G.M.

Il principale appunto mosso da una parte della critica a Louis Malle, quale autore di *Vie privée,* è stato quello di non essere riuscito ad imprimere con sufficiente chiarezza le sue intenzioni nei confronti della protagonista del racconto. Voleva essere il film una

specie di documentario, sia pure romanzato, sulla vita della Bardot? Voleva frantumare, spiegandolo, il mito sessuale dell'attrice o, viceversa, prolungarlo? Oppure, più semplicemente, voleva essere il racconto di una nevrosi? A tali interrogativi il film non dà una risposta precisa; né voleva darla. E l'averla pretesa da esso, per una abbastanza consueta tendenza alla schematizzazione degli interessi di un regista sulla base delle più immediate e superficiali apparenze, è stato l'errore fondamentale di quel settore della critica che ha liquidato il film come un'opera disorganica o sbagliata.

A nostro avviso, invece, *Vie privée* è un film di notevole valore, denso di suggestioni non soltanto figurative e di non comune originalità espressiva, da non confondere assolutamente fra i prodotti ben altrimenti pretenziosi del recente cinema francese. Esso, se vogliamo, non è del tutto estraneo alla biografia della stessa Brigitte Bardot (basti pensare all'ambiente e alle figure che la attorniano durante le riprese del film a Parigi), coinvolge indubbiamente il mito sessuale che nella realtà si è andato creando intorno ad essa, investe infine anche le conseguenze nevrotiche sul personaggio fatto oggetto di idolatria dalla folla. Ma innanzitutto e soprattutto *Vie privée* è il ritratto a tutto tondo di un carattere femminile e del suo comportamento sociale, il ritratto di una donna che aspira, senza poterla conseguire, ad un'esistenza follemente spontanea ed autentica, nonostante e contro tutti gli opportunismi e le convenzioni del vivere « civile ». In certo qual modo, la Jill di *Vie privée* è il prolungamento in una direzione particolare di quei corposi caratteri di donne istintive già creati da Malle, per l'interpretazione di Jeanne Moreau, in *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) e in *Les amants* (1958), ed ai quali saremmo tentati di aggiungere anche l'immediatezza di comportamento della piccola *Zazie* (1960) mutuata dal romanzo di Queneau. Anche, e in misura maggiore che nei casi precedenti, il personaggio di Jill è riguardato dall'interno, spiegato in prima persona: tutta la prima parte del film, quella in cui meglio si dispiega il grande talento stilistico del regista, possiede le sottili sembianze del ricordo soggettivo, riferito ad ormai lontane immagini e impressioni dell'adolescenza, che ferme e monotone nel tempo sembrano insignificanti e inconseguenti, e pur tuttavia costituiscono il meglio di una irripetibile epoca felice. Le rapide e a volte iterate immagini che si succedono nella bella villa dei genitori di Jill, sulla riva del lago di Ginevra, hanno, grazie anche alla splendida fotografia a colori di Henri Decae (abituale collaboratore di Malle), i toni morbidi e sfumati, incerti e nebulosi, del pastello. Poi, via via che procede la carriera di Jill, man mano che ella viene inghiottita nell'inferno del presente diventando semplice « oggetto » di ammirazione e di scandalo al punto da non appartenere più a se stessa, anche i toni fotografici assumono gradatamente una plasticità sempre più netta e fredda.

Nel trapasso che si viene operando con il tentativo di distruzione dell'essere reale di Jill per uno stereotipo imposto ad ogni costo dagli altri, il regista procede con una serie di « flashes », di istantanee di attualità (tra le quali assai bella è quella dello svenimento tra la folla, il corpo di Jill sopra di essa sollevato come un cadavere); tuttavia questo non significa che egli perda di vista la sostanza umana e individuale del personaggio

(si rammenti, in proposito, la geniale intuizione della scena dell'ascensore, in cui Jill si lascia impunemente insultare dalla portinaia, chiusa in quella gabbia che procede inesorabile verso l'alto e sembra quasi non volersi più arrestare; scena che prelude ad uno dei momenti più implacabilmente intimisti del film e alla fuga per un bisogno disperato di comprensione e di partecipazione sincera alla vita con gli altri). Un'altra scena memorabile è quella dell'ingresso gioioso di Jill a Spoleto, in cui nell'animo della ragazza si fa strada l'illusione di aver ritrovato se stessa e il tempo perduto. Per poco, però; infatti, le sue effusioni ingenue e spontanee saranno mal giudicate dal suo stesso amante italiano, e ben presto si ritroverà di nuovo isolata e semplice oggetto di curiosità morbosa.

Nella parte ambientata a Spoleto il film un po' si appesantisce e ristagna in situazioni non tutte confacenti all'economia del racconto; ma riprende quota nella sequenza finale, in cui Jill si ribella alla segregazione impostale e, per assistere alla rappresentazione all'aperto del dramma di Kleist messo in scena da Fabio, si arrampica fanciullescamente sui tetti (si sarà ricordato Malle del finale di *Zéro de conduite* di Vigo in cui i piccoli ribelli raggiungono il tetto del collegio per inalberarvi il vessillo della libertà?) dai quali precipiterà accecata dal « flash » di un fotoreporter che ve l'aveva sorpresa. Col rallentatore il regista prolunga tale caduta all'infinito, come in un sogno, e in questo momento si avverte nettamente che soltanto con l'estremo olocausto dell'essere umano di Jill si suggellerà incontrastata la sopravvivenza del suo mito.

Naturalmente, sia che il film tragga o meno motivi dalla sua « vita privata », la presenza della Bardot non è poco determinante ai fini del significato e della riuscita del racconto. Dalla prima all'ultima inquadratura le maggiori attenzioni di Malle sono state riposte sulle di lei possibilità, che egli ha saputo sfruttare e plasticamente ritrarre come nessun altro regista fino ad oggi. Di conseguenza, le figure che si muovono attorno a lei appaiono sfocate o, quanto meno, sacrificate, come è accaduto al nostro Marcello Mastroianni.

Per concludere, ci sembra che *Vie privée,* oltre che una riconferma e un prolungamento dell'alto magistero stilistico di Louis Malle, sia un nobile tentativo, nel moderno tessuto del suo racconto, di esaltazione del valore e dei diritti dell'autenticità dell'individuo nei rapporti umani contro le insidie dell'alienazione. E ciò non dovrebbe apparire senza peso né senza significato nel contesto di alcune specifiche tendenze del cinema attuale.

LEONARDO AUTERA

Les sept péchés capitaux
(I sette peccati capitali)

In Dyaliscope - *mo.*: Jacques Feyte, Jacques Gaillard - I episodio: *La colère* (L'ira) - *r.*: Sylvain Dhomme - *s.* e *sc.*: Eugène Ionesco - *f.*: Jean Penzer - *m.*: Michel Legrand - *int.*: Marie-José Nat, Perrette Pradier, Jean-Marc Tennberg, Dominique Paturel, Nane Germon - II episodio: *L'envie* (L'invida) - *r.*: Edouard Molinaro - *s.* e *sc.*: Claude Mauriac - *f.*: Louis Miaille - *m.*: Michel Legrand - *int.*: Dany Saval, Claude Brasseur, Geneviève Casile, Jean Murat, Claudine Oget, Jacques Monot - III episodio: *La gourmandise* (La gola) - *r.*: Philippe de Broca - *s.* e *sc.*: Daniel Boulanger - *f.*: Jean Penzer - *m.*: Michel Legrand - *int.*: George Wilson, Marcelle Arnold, Paul Prevost, Madéleine Berubert - IV episodio: *La luxure* (La lussuria) - *r.*: Jacques Demy - *s.*: da un'idea di Roger Peyrefitte - *sc.*: J. Demy - *f.*: Henri Decae - *m.*: Michel Legrand -

int.: Micheline Presle, Laurent Terzieff, Jean-Louis Trintignant, Jean Desailly - V episodio: *La paresse* (La pigrizia) - *r.*: Jean-Luc Godard - *s.* e *sc.*: J.-L. Godard - *f.*: Henri Decae - *m.*: Michel Legrand - *int.*: Eddie Constantine, Nicole Merel - VI episodio: *L'avarice* (L'avarizia) - *r.*: Claude Chabrol - *s.* e *sc.*: Felicien Marceau - *f.*: Jean Rabier - *m.*: Pierre Jansen - *int.*: Jacques Charrier, Jean-Pierre Cassel, Claude Rich, Jean-Claude Brialy, Danièle Barraud, Sacha Briquet - VII episodio: *L'orgueil* (L'orgoglio) - *r.*: Roger Vadim - *s.* e *sc.*: R. Vadim - *f.*: Henri Decae - *m.*: Sacha Distel - *int.*: Marina Vlady, Samy Frey, Jean-Pierre Aumont, Michèle Girardon - *p.*: Les Films Gibé - Franco London Films / Titanus - *o.*: Francia-Italia, 1961-62 - *d.*: Titanus.

Les parisiennes
(Le parigine)

R.: Jacques Poitrenaud (epis. *Ella*), Michel Boisrond (epis. *Antonia*), Claude Barma (epis. *Françoise*) e Marc Allégret (epis. *Sophie*) - *s.*: da un'idea di Francis Cosne e Richard Balducci - *sc.*: Jean-Louis Abadie, Roger Vadim, Claude Brulé, Jacques Armand, Annette Wademant - *f.*: Armand Thirard, Henri Alékan - *m.*: Charles Aznavour, Georges Garvarenz - *scg.*: Jean André - *int.*: Dany Saval, Darry Cowl (epis. *Ella*), Dany Robin, Jean Poiret, Christian Marquand (epis. *Antonia*), Françoise Arnoul, Françoise Brion, Paul Guers (epis. *Françoise*), Catherine Deneuve, Johnny Halliday, Elina Labourdette (epis. *Sophie*) e Gillian Hills, José-Luis Villalonga, Berthe Grandval, Serge Marquand, Henri Tidot e Les Chaussettes Noires - *p.*: France Film / Incei Films - *o.*: Francia-Italia, 1962 - *d.*: Incei.

La voga dei film a brevi episodi, cuciti assieme da qualche labile pretesto esteriore e affidati a registi diversi, è diventata una specie di epidemia perniciosa. E' proprio il caso di adoperare un termine spregiativo nel considerare tutto assieme un tal genere di produzioni che non ha fino ad oggi saputo offrire risultati davvero soddisfacenti nemmeno sul piano puramente commerciale. La serie degli insuccessi dovrebbe scoraggiare anche il produttore più sprovveduto; ma, a quanto pare, il film ad episodi continua ugualmente a proliferare. Cercare di individuarne le ragioni non è affatto facile; a meno che esse non vadano attribuite alla compiacenza di qualche produttore nei confronti del vezzo e della presunzione di alcuni registi, specialmente giovani, i quali, spesso troppo disinvoltamente e senza averne afferrate le peculiarità, pretendono di saper adattare anche allo schermo uno dei più delicati e difficili generi letterari, quello dello scorcio rapido, conchiuso in una propria autonomia narrativa.

Due film di questo stampo, entrambi francesi, sono apparsi quasi contemporaneamente sugli schermi italiani. Vale la pena di parlarne con particolare riguardo a certe indicazioni del primo di essi, *Les sept péchés cataux,* che è una specie di beneficiata per la « nouvelle vague » d'oltralpe e che contiene almeno due episodi degni di essere considerati esemplari nel genere della narrativa cinematografica a corto respiro. Ma, come di consueto, due brani riusciti non sono bastati per riscuotere dalla noia procurata dalla labilità o dall'incompiutezza del resto.

Eppure, alla prova di forza si erano impegnati alcuni dei nomi più noti della tanto celebrata « nouvelle vague »; ma a superarla sono riusciti soltanto Jacques Demy e Jean-Luc Godard. Non a caso, però; se è vero che da qualche tempo a questa parte — dopo le più o meno magre delusioni procurateci dai già promettenti Resnais, Truffaut e Chabrol, e dopo le ripetute conferme dell'assoluta vuotezza espressiva sempre denunciata, del resto, da Astruc e da Vadim (per non dire dei più saltuari Kast, Doniol-Valcroze, Valère ecc.) — proprio a questi due nomi, dopo le prove da essi fornite rispettivamente con *Lola* (Donna di vita,

1961) e con *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro, 1960), andavamo accordando una certa fiducia sulla base di alcune indicazioni di vitalità espressiva, analoghe a quelle che continuiamo a rinvenire soltanto nelle opere di Louis Malle.

I due registi hanno in comune, per le vicende che affrontano, una certa dipendenza dal « verismo poetico » di Carné-Prévert, ma entrambi lo ritrattano in maniere differenti, piegate ad esigenze personali sia dal punto di vista linguistico sia da quello tematico, con particolare riguardo ad una diversa strutturazione dei personaggi. Ma nella stessa misura in cui Godard è rabbioso e corrosivo, Demy, viceversa, si affida alla tenerezza, a un profondo ottimismo, a un'assoluta purezza di sentimenti, ciò che conferisce alla sua opera un fascino ancor più singolare e stimolante.

Poteva apparire per lo meno curioso che proprio a Demy, piuttosto che a Vadim, fosse stato affidato l'episodio di *Les sept péchés capitaux* relativo a *La lussuria*. Invece, la scelta è stata fra le più oculate, se si consideri il candore con cui il regista, per sua natura, ha affrontato il tasto più scabroso del film. Non senza ironia, il peccato della carne è riguardato con gli occhi dell'infanzia: due studenti di Belle Arti si intrattengono a discutere sulla rappresentazione della lussuria in alcuni dipinti di Jeronimus Bosch allorché uno di essi insegue con la memoria il tempo della sua infanzia in cui, avendo appreso ad una lezione di catechismo che la lussuria, non meglio identificata, è un peccato capitale, ed avendo cercato invano di ottenere da un dizionario, dagli amici e dai suoi stessi genitori sbigottiti la spiegazione del senso della parola, aveva finito con l'identificarla con il lusso sfrenato. In rapidi tratteggi (molto belli quelli che si riferiscono agli svaghi annoiati del piccolo Bernard) Demy ha saputo restituirci uno dei momenti più suggestivi dell'umana esistenza, quello dell'ingenua curiosità dell'infanzia, già presente nel suo primo film (a più larghe pennellate ma con uguale delicato abbandono) nelle particolari attenzioni al personaggio della piccola Cécile, incarnazione a priori della ballerina Lola.

Di Godard è l'episodio che riguarda *La pigrizia*: un divertimento estremamente rarefatto ma di umore sapidissimo. Campione di pigrizia, al punto da disdegnare le grazie generose di una bella stellina che gli gironzola intorno seminuda per non affrontare la fatica di spogliarsi e poi rivestirsi, è nientemeno che Eddie Constantine nella parte di se stesso, vale a dire l'attore che incarna abitualmente il personaggio dinamico che mai indietreggia davanti alle imprese più arrischiate e che non sa mai resistere al fascino muliebre. Col suo tono fra l'ironico e lo scherzoso il raccontino ha il sapore di una felice improvvisazione tanto spontaneo vi appare il susseguirsi degli spunti umoristici sul tema obbligato della pigrizia. Il cui peccato finisce, paradossalmente, col tramutarsi in una autentica virtù.

Una soluzione analoga a quella di Godard ha tentato Roger Vadim nell'episodio *L'orgoglio*, che però risulta, manco a dirlo, il più volgare e dozzinale della serie. Di notevole inconsistenza è anche *L'invidia* di Edouard Molinaro e sul piano della barzelletta si colloca *L'avarizia* di Claude Chabrol; mentre qualche motivo d'interesse riserbano *La gola* di Philippe De Broca e, specialmente, *L'ira* di Sylvain Dhomme: il primo per il suo tono, sia pure grassoccio ed eccessivo, di farsa paesana; il secondo per la collabo-

razione prestatavi da Eugene Ionesco che vi ha impastato i suoi motivi più abituali, dall'impalcatura delle convenzioni che si infrange all'analogo disgregamento del linguaggio abituale.

Se un intendimento culturalmente ambizioso — basti pensare alla presenza di Roger Peyrefitte, Felicien Marceau, Daniel Boulanger e Claude Mauriac, oltre che di Ionesco, quali sceneggiatori dei singoli episodi — ha comunque sovrinteso alla realizzazione di *Les sept péchés capitaux,* scopi semplicemente mercantili stanno alla base dei quattro episodi di *Les parisiennes* affidati ad altrettanti registi che, da Marc Allégret a Michel Boisrond e da Claude Barma a Jacques Poitrenaud, niente hanno da spartire con i rappresentanti del nuovo corso del cinema francese. Il pretesto che accomuna i quattro raccontini è una ricorrente immagine, la più convenzionale ed esasperata nei vizi e nelle virtù, della donna parigina quale può essersela forgiata un turista provinciale e distratto. Niente a che vedere, insomma, con le « parigine » di Colette; bensì uno schema di donna tutta compresa nella soluzione di problemi eroticosentimentali. Fatta eccezione per un solo episodio, *Antoine* di Boisrond (una donna sposata rivede il suo ex-amante per cui ora non prova che antipatia, ma intreccia ugualmente un rapido flirt con lui per farlo ricredere su certi malevoli apprezzamenti messi in giro sul proprio conto, beffandolo infine e facendogli perdere una partita a golf che disputerà con il marito), il meno peggio dei quattro grazie ad una certa vena di spiritoso cinismo, è arduo trovare in tutto il resto una qualche spiegazione, se non giustificazione, al vacuo comportamento di queste pretese rappresentanti della femminilità parigina. Anche in merito all'esecuzione tecnica il film si uniforma ad una medesima opaca piattezza; mentre nel folto stuolo delle interpreti spicca, per vivace comunicativa, soltanto il volto malizioso di Dany Saval, l'ultima falsa ingenua del cinema francese.

LEONARDO AUTERA

Dve casac v SSSR
(Due ore in U.R.S.S.)

R.: Roman Karmen - *f.* (Kinopanorama, Sovcolor) - *p.*: Sovexportfilm - *o.*: U.R.S.S., 1960 - *d.*: Dino De Laurentiis.

L'americano ancora ferito dallo smacco infertogli dal volo di Gagarin potrebbe trovare un magro risarcimento nel Kinopanorama, approntato dopo il Cinerama, e con gli stessi princìpi. Avevamo indicato nei viaggi dentro la natura, nelle manifestazioni collettive, nelle feste, nelle processioni, nei movimenti di folla, nella contemplazione del gigantesco, le possibilità, limitate sul piano artistico, del Cinerama. Lo stesso si può dire del Kinopanorama. Non v'è da aspettarsi un intrigo spettacolare, almeno che non acquisti le forme di una pantomima equestre o di uno spettacolo di massa come il « 18 BL »: ma piuttosto il cinereportage gigante, che non vada troppo oltre il fatto di cronaca, e che cerchi il più pittoresco, il più suggestivo, il più spettacolare.

Vedemmo per la prima volta il Kinopanorama a Bruxelles, all'Expo, e ci parve che seguisse molto da vicino la prima produzione americana su schermo gigante, anche in certe trovate spettacolari. Questo *Due ore in U.R.S.S.* è più autonomo nella ricerca degli effetti, più indigeno come risultato, ma, nell'intento di porgere prevalentemente una sintesi delle risorse naturali e industriali del paese —

carbone, petrolio, acqua, boschi, grano, città di nuova costruzione, tutte uguali le une alle altre — si presenta in un quadro a volte così piatto e sconfinato da confinare con l'arido. Non cerchiamo il « sentimento » di un Dovzenko o il rigore figurativo di un Pudovkin. Le « attrazioni » (per dirla con Eisenstein) ci sono, ma non sono che attrazioni da festa sull'aia.

Guardando il film sul puro piano della informazione — e da questi sistemi panoramici non si può chiedere molto di più — l'impressione che l'U.R.S.S. dà allo spettatore è quella di un'immensa azienda al lavoro: si rimane colpiti dalle distese di terra coltivata, dove soltanto il mezzo meccanico può risolvere gli immensi problemi che si presentano, e dai chilometri di attrezzature negli impianti petroliferi, dalle imponenti città industriali e dai grandi centri agricoli, e magari anche dai branchi di giganteschi porci e di vacche (queste ultime presentate con un coro a bocca chiusa che rivela qualche lato di dubbio gusto della colonna sonora).

E' una sintesi naturalistica, con molte ripetizioni paesaggistiche, su una vita che sarà anche felice, ma che in fondo, a stare a questa documentazione, appare anche sempliciotta, se non qualche volta squallida. Lo spettacolo è ravvivato in qualche punto con trovatelle musicali, che però caricano di eccessiva enfasi il visivo, e non riescono a velare gli aspetti più aridi del documentario, o da episodi come quello della corsa delle troike o come il balletto folkloristico: ma anche qui, come in tutte le pellicole a grandi schermi panoramici, la triplice « camera » non riesce che a documentare e a informare: il problema di esprimere soggettivamente un *punto di vista* poetico per ora non si pone.

MARIO VERDONE

I documentari

Tre film su Mussolini

Benito Mussolini, anatomia di un dittatore diretto da Mino Loy, col commento di Giancarlo Fusco; *Benito Mussolini* di Pasquale Prunas, supervisione di Roberto Rossellini, commento di Enzo Biagi e Sergio Zavoli; *All'armi, siam fascisti!* di Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché, commento di Franco Fortini sono usciti nei cinematografi nel volgere di alcuni mesi, con una distribuizone — i primi due — in verità piuttosto disordinata e casuale, e con un ritardo, il terzo, dovuto ad ampie difficoltà burocratiche. Ciononostante l'ultimo era noto fino da alcune proiezioni private, a Venezia, nel 1961, durante la Mostra cinematografica, e quello di Prunas dal Festival dei Popoli, a Firenze, la metà di questo gennaio, periodo nel quale cominciò a uscire pubblicamente, con un battage pubblicitario non così clamoroso come quello degli altri, il film di Loy. In sostanza si parla di tutti e tre ormai da alcuni mesi, con una vastità di spazio non comune, e un varietà di interessamento senz'altro ricca e laboriosa, nel cui ambito non è facile individuare aspetti ancora intatti. Quelli di Loy, Prunas, Del Fra Mangini Micciché sono tre cosiddetti « film di montaggio », documentari-lungometraggi costruiti con materiale di repertorio, con brani di cinegiornali di « attualità », per lo più dell'Istituto Luce gli uni, e raccolti soltanto presso cineteche estere e prevalentemente in Francia, Jugoslavia, Urss *All'armi, siam fascisti!*. In tutti, però, malgrado l'aderenza agli aspetti esteriori di un « genere » anziché di un altro, è ben identificabile un soggetto, una linea di svolgimento che ne fa — riuscite, non riuscite, limitate — tre *storie* di costume, di ideologia, di vita politica e sociale. Credo che se hanno riscosso clamori, adesioni, condanne, sollevato nostalgici agitatori a base di bombette puzzolenti, esplosioni, vetri rotti, minacce, piccoli furti e maldestri pugilati, abbiano dunque un loro significato e un loro peso perfino nell'ambito del momento storico che stiamo attraversando. I film di montaggio seguono sempre due direttrici fondamentali: la polemica, la notazione, il risveglio morale l'una, in occasione di importanti avvenimenti politici ; il quadro sentimentale, cui non sono disgiunte l'ironia e talvolta la satira, l'altra. Si possono ricordare ad esempio *Per che cosa combattiamo* di Frank Capra, *La storia della guerra civile* di Dziga Vertov, *La battaglia per l'Unione Sovietica* di Aleksandr Dovcenko, *Il dittatore folle* di Erwin Leiser da un lato, e *Paris* 1900 di Nicole Védrès, *Gli anni folli* di Alexandresco e Torrent, *Cavalcata di mezzo secolo* di Luciano Emmer dall'altro. Lo spirito dei tre film di cui ci stiamo occupando è innegabilmente legato ad

un esame critico del fascismo, che prende forza sedici o diciassette anni dopo il 25 aprile per stemperarsi più liberamente in una prospettiva critica. Del resto anche *Anni difficili* di Luigi Zampa, vivamente ispirato a Vitaliano Brancati, attaccava del fascismo gli aspetti più amaramente grotteschi e folli, in una storia « inventata » ma non troppo, tanto è vero che parecchi suoi elementi ricostruiti si ritrovano, dal vero, nei film di oggi. I tempi maturano, per le idee cinematografiche, in base a sensazioni improvvise, preparate magari a lungo, o da realizzazioni di registi stranieri, o in una laboriosa incubazione e poi improvvisamente messe avanti da qualcuno che rinuncia agli indugi e che fa di tutto per mantenere un segreto impossibile. E allora c'è la caccia ai titoli, all'angolazione, al materiale da scegliere per andare avanti su una strada invece che su un'altra, per differenziarsi ma non troppo, per battere la concorrenza con le sue stesse armi. E' evidente che a un regista può venire in mente legittimamente, a sedici anni di distanza dal 25 aprile, di riparlare un po' del fascismo, e non per niente *All'armi, siam fascisti!* ha fin nel titolo una chiara identificazione tematica, con un metodo di lavoro che sul fascismo, in Italia, non era mai stato seguito. Ma è altrettanto chiaro che è assai difficile ricavare da motivi di concorrenza contingente il segno di un risveglio di studi storico-cinematografici sul fascismo, in Italia, anche se, nell'ambito di quello che è considerato un rinnovato risveglio del cinema italiano, la considerazione di quegli anni ha indubbiamente trovato la possibilità di concretarsi in un coraggio che troppo spesso, in passato, ha avuto il timore vischioso e freddo, impalpabile ma concreto dell'autocensura. E l'autocensura, la paura, l'incertezza sono state sempre fra le limitazioni forse meno clamorose ma certamente più gravi di un periodo che per tutta una serie di motivi era buio e difficile. Mi sembra ovvio, in ogni modo, che se *All'armi, siam fascisti!* è un film sul fascismo, i due *Benito Mussolini* sono soltanto — il titolo risponde abbastanza bene ai propositi — un ritratto del « duce »: e, diciamolo subito, un ritratto complessivamente frettoloso, fragile, superficiale, anche se fin da adesso è indispensabile scindere i risultati di Loy da quelli di Prunas (e Rossellini, qualora quello di Rossellini non sia solamente un nome occasionale).

Ricordo i « discorsi » di Mussolini. Ricordo dal vivo quello dell'entrata in guerra, nel 1940, nella piazza della mia città, vestito da « figlio della lupa »: avevo un anno di meno dei miei compagni di scuola che invidiavo perché erano già « balilla ». Devo dire, obiettivamente, che a un certo punto questa differenziazione diventò per me motivo di orgoglio, con uno stacco netto, e fu quando, rammaricandomi di non avere il fucile e i guanti neri e profondi di « balilla moschettiere », trovai consolazione in un momentaneo entusiasmo per certi strani cordoni gialli e rossi di cui ignoravo e ignoro il significato, e in una ritrosia che si sarebbe radicata e sarebbe rimasta profonda e quasi assoluta, poi, messa a confronto coi fatti, per le armi dapprima, e poi per le divise in genere, le marce, e tutto quanto compone l'ampio e retorico corollario guerresco e militare. Ho dormito per mesi in cantina, durante la guerra, coi passi cadenzati dei tedeschi sulla strada, pochi metri sopra, con le pattuglie tedesche e fasciste notte e giorno a rapire gli uomini e i ragazzi, a razziare la roba, e da me la guerra è finita il 14 aprile. Poi ho

ascoltato nei dischi i « discorsi dell'impero », assurdamente protesi nei baratri delle immagini e nel vuoto di un periodare tanto semplice quanto esaltato, abile ed elementare nella medesima frase. Nel giugno del 1940 sentii annunciare una guerra, sotto un portico, in un pomeriggio di sole, una guerra di cui non mi resi conto che qualche anno dopo, col razionamento e la borsa nera, e le difficoltà della mia famiglia per il mangiare, e poi con le incursioni aeree che la notte facevano balenare il cielo all'orizzonte, e soprattutto un'altra primavera, un altro pomeriggio, quando tre ondate di bombardieri in un quarto d'ora mi buttarono giù la casa. Io e la mia famiglia ci eravamo ammassati all'entrata di un « rifugio », una buca di terra in cui all'ultimo momento non entrammo, per la paura di rimanere sepolti là sotto. Sarebbe stato così perché — eravamo sul confine di un giardino, a venti metri da casa — fummo chiusi tutti da un gran mucchio di terra, fino all'arrivo di qualcuno dell'Unpa. Sentii i fischi laceranti che si facevano sempre più vicini, che scendevano a precipizio, e poi gli schianti. Quando aprii gli occhi vidi tutta una specie di notte nera in cui ballavano pietre, sassi, scheggie, polvere, mobili a pezzi, una notte che un po' alla volta si diradò, lasciò scoperto lo scheletro di un muro e le voragini delle bombe attorno a noi. Tre operai, lavorando otto ore al giorno, avrebbero poi impiegato due settimane a colmare di nuovo una di quelle buche, che intanto si andavano riempiendo dell'acqua delle condutture rotte. Se quello di Mino Loy fosse stato veramente un quadro « anatomico » avrebbe dovuto almeno toccare il tasto dei discorsi di Mussolini *dietro la facciata,* vederne ai raggi il fascino diabolico, le ragioni del successo, e nello stesso tempo il vuoto pauroso che nascondevano, la povertà misera delle idee e delle ragioni, seguire il ragionamento discorsi-Mussolini-fascismo-guerra. Oggi ancora non posso guardare il balcone di palazzo Venezia senza sentire freddo e paura. Do troppo valore a una allocuzione messa lì nel titolo di un film forse senza troppo pensare? Può darsi, ma poi la prospettiva, una volta scelta, e scelta magari senza troppo volerlo, dovrebbe costringere l'autore a un impegno preciso e coerente. La scelta dei brani di attualità di cui Loy si è giovato risponde invece a un quadro non intrinsecamente critico, non adatto, in modo diretto e cosciente, a un esame ragionato del carattere e dei gesti di un dittatore del ventesimo secolo, ma invece casuale e banale. Non c'è neppure un filo narrativo, all'infuori di un comodo ordine cronologico, dal primo dopoguerra al '45. Ho ricavato dalla mia esperienza quello di cui poi mi sono reso conto criticamente in tempi successivi: che la presunzione, l'ignoranza, la violenza, il paternalismo, la faciloneria di Mussolini si sono abbastanza presto mutate in delinquenza, e dalla sua retorica siamo arrivati alla guerra, ai bombardamenti e poi alla Wehrmacht, alla Feldgendarmerie, alla SS e alla Gestapo nelle nostre città, nelle nostre strade, nelle nostre case. Che anatomia è quella di Loy, che trascura tutto questo, che non solo non lo mostra — potrebbe trattarsi di una questione di « spazio », di una difficoltà obiettiva —, ma che nemmeno ne accenna, ne identifica i termini, d'altronde ben precisi e ben evidenti?

Un discorso su Mussolini è difficile non diventi anche un discorso sul fascismo e su quello che il fascismo ha significato: e questo è lo sbaglio del film di Prunas, che soffre di troppe incertezze e di troppe ritrosie, di

sovrapposizioni e di disagi nel seguire un tema che va affrontato invece senza mezzi termini, con sincerità e con chiarezza. Perfino una « difesa » di Mussolini — Dio mio, quanto difficile e azzardata! — mi interesserebbe, se fosse fatta seguendo un piano sincero di necessità morale. Ma non capisco, una volta che si è *scelto* questo piano, il dire e non dire, l'incertezza e i ripensamenti. Il film di Loy rimane, da parte sua, fondamentalmente qualunquistico, cioè svagato e superficiale, assurdamente neutralista, in una situazione che non ammette vie di mezzo. Si accontenta dell'apparato esteriore, di inferire sulla retorica in superficie, con una impostazione che si può dire antifascista, ma che con poche variazioni al tono del commento, forse neppure alle parole, e assai meno alle immagini, allo stesso ordine delle immagini, si potrebbe dire perfino che con Mussolini, col fascismo, simpatizzi. « Se non ci fossero state le buffonate dei gerarchi che saltavano il cercio, il fascismo sarebbe stata una cosa seria; Mussolini è un dittatore che non ha resistito più a lungo soltanto perché aveva troppo il gusto del folclore e perché non seppe fermarsi in tempo »: non rimprovero al film sul piano strettamente estetico la possibilità di lasciare intuire simili considerazioni. Ma dico che tali considerazioni contrastano con la volontà interiore del film, e gli rimprovero proprio tale possibilità, anche perché il lavoro di Loy ha il difetto, in comune con Prunas, di credere che specialmente per le giovani generazioni — le più *scoperte* di fronte al fascismo e quindi a film di questo genere — sia sufficiente il sarcasmo per avanzare un'opinione critica sul duce e su quanto l'apparato fascista per l'Italia, e non solo per l'Italia, ha voluto dire. Biagi e Zavoli, col commento del film di Prunas, hanno scritto più per l'ascoltatore che per lo spettatore. E' lo stesso stile da loro adottato, infatti, in un disco-reportage edito da Mondadori, che riguarda anni simili a questi del film. Il tono è divertito e divertente, ha cioè la presunzione di rivolgersi a un pubblico *complice,* consapevole e intelligente, assieme al quale gli anni del fascismo si possono prendere in giro come quelli di una grossolana quanto colossale carnevalata, in tutto l'ambiente, oltre che attorno all'uomo. Cioè gli ascoltatori — il pubblico — sono già d'accordo che quello è un periodo triste e tragico della storia italiana: così si può riderne, così può essere sufficiente la presa in giro a darne oggi un giudizio critico. Potrebbe essere un procedimento esatto: ma invece le ragioni più importanti e più fondamentali non sono messe allo scoperto, il quadro è fortemente incompleto proprio anche perché, a una tale impostazione del commento, fa da sfondo una seconda struttura critica, la quale tenta in effetti, di allargare il discorso da Mussolini al fascismo, all'ambiente in cui il fascismo si formò e soprattutto in cui fiorì i primi anni, agli *altri* che gli venivano di fronte, ma senza una vera fusione, senza una amalgama ragionato e criticamente plausibile. Restano alcune intuizioni interessanti, il desiderio di studiare i tentativi cattolici di opposizione al fascismo, di allargare l'esame dell'epoca segnata in Italia dal nome di Mussolini all'ambiente che al fenomeno del fascismo diede origine e in cui il fenomeno prosperò. Ma alla lunga la lotta è impari e il contrasto insostenibile, la fragilità dei toni più *facili* finisce per sopravvalere, almeno quantitativamente, di fronte a qualsiasi altro impegno, e il confronto anche ideologico che con profitto si sarebbe potuto instaurare

con *All'armi, siam fascisti!* finisce per essere improponibile.

Il film di Del Fra, Mangini, Micciché — se infatti quello di Prunas avrebbe potuto essere di parte intelligentemente e modernamente cattolica — è infatti ispirato a indirizzi quasi tutti, oggi, prevalenti nel partito socialista italiano, e prodotto e realizzato da iscritti a quel partito. La chiarezza, l'impegno, sono i suoi pregi maggiori. Nel corso di un eterogeneo dibattito sui film di Loy e di Prunas pubblicato sul settimanale *Oggi,* nel febbraio scorso, a cui parteciparono l'onorevole liberale Luigi Barzini, lo avvocato Francesco Carnelutti, il regista Alberto Lattuada, il professore tre volte ministro fascista Alessandro Lessona, l'onorevole socialdemocratico Paolo Rossi, con la direzione del giornalista-ospitante Giovanni Cavallotti, soltanto Rossi e Lattuada *consentirono* in pieno con un significato antifascista dei due film, ma gli oppositori — Carnelutti condannò la mancanza di « pietas », Barzini disse che l'umorismo non è l'arma per combattere le dittature, Lessona affermò « io sono stato fascista... ho creduto in buona fede di servire il mio Paese... condanno i due film » — ebbero buon gioco di fronte ad una angolazione che è fondamentalmente acritica, in quelle opere — come si è detto — e che è piuttosto confusa e svagata. Lattuada con avvedutezza consigliò agli occasionali colleghi la visione di *All'armi, siam fascisti!*. E, in un arco narrativo che va dall'inizio del secolo ai fatti di Genova e di Roma del 1960, questo film ha un punto di vista personale e qualificato, una coerenza vivissima, in un montaggio pertinente e a sua volta elemento fondamentale di un racconto che non vive soltanto del commento fuori campo e della complicità dello spettatore, ma che alla fine dà un giudizio — accettabile totalmente o no — in ogni modo aperto e ragionato, sulle origini lontane e meno lontane del fascismo, gli appoggi economici di cui godette, le debolezze e le illusioni di cui si giovò, anche da parte della Chiesa, ad alcuni esponenti della quale i Patti Lateranensi sembrarono forse un riscatto sufficiente, pagato da un regime d'altronde legittimamente sospettabile di ateismo. Non mancano le lacune, dovute anche in parte al materiale di repertorio a disposizione e al gusto un po' fine a ste stesso per la battuta mordace, la bella frase, che nemmeno qui manca, ma nel complesso *All'armi, siam fascisti!* è addirittura stilisticamente diverso dagli altri due film di cui abbiamo parlato, acquistando una propria autonomia e un proprio respiro a soggetto. In realtà, gli autori si sono accorti in tempo, fra l'altro, che puntare troppo sulla satira sarebbe stato quasi aprire un confronto perduto in partenza, un paragone impossibile con *Il dittatore,* ad esempio, in cui Chaplin ha bollaot per sempre e *storicamente,* addirittura, Hitler e Mussolini. Al discorso sul fascismo in Italia, appena avviato — e non solo in cinema — è stato invece possibile offrire un contributo appassionato, valido almeno per alcuni aspetti del problema.

GIACOMO GAMBETTI

Film usciti a Roma dal 1. al 30-IV-1962

a cura di ROBERTO CHITI

Abisso della violenza, L' - v. *Na garganta do diabo.*
Anni ruggenti.
Arrivano i Titani.
Assassinio sul treno - v. *Murder She Said.*
Avventura d'amore e di guerra - v. *Marines Let's Go.*
Bella americana, La - v. *La belle américaine.*
Callaghan remet ça - v. *Callaghan contro Maschera Nera.*
Canzoni a tempo di twist.
Castello dell'orrore, Il - v. *Der Fälscher von London.*
Commissario, Il.
Conte di Montecristo, Il - v. *Le comte de Monte Cristo.*
Donna di notte, La.
Due ore in URSS - v. ***Dve casac v SSSR.***
Eclisse, L'.
Fior di loto - v. *Flower Drum Song.*
Giorni contati, I.
Luce nella piazza - v. *Light in the Piazza.*
Malesia magica.
Mondo cane.
Non uccidere - v. *Tu ne tueras point.*
Palmiro lupo crumiro.
Paperino sul piede di guerra.
Parigine, Le - v. *Les parisiennes.*
Rapina al quartiere ovest.
Rapina a... nave armata - v. *Sail a Crooked Ship.*
Sceriffo... in gonnella, Lo - v. *The Second Time Around.*
Sette peccati capitali, I - v. *Les sept péchés capitaux.*
Tempesta in Normandia - v. *Arreter les tambours.*
Totò diabolicus.
Venere tascabile, La - v. *La bête a l'affût.*
Vita privata - v. *Vie privée.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
La breve nota è stata redatta da Fernaldo Di Giammatteo.

ANNI RUGGENTI — r.: Luigi Zampa.
Vedere recensione di Paolo Valmarana e dati in questo numero.

ARRETER LES TAMBOURS (Tempesta in Normandia) — r.: Georges Lautner - **s.:** dal romanzo «Le sentier» di Richard Prentout - **sc.:** Pierre Laroche, G. Lautner - **f.:** Maurice Fellous - **m.:** Georges Delerue - **scg.:** Louis de Barbenchon - **mo.:** Michelle David - **int.:** Bernard Blier (dottor Leproux), Lucille Saint-Simon (Catherine Leproux), Lutz Gabor (maggiore Frantz), Daniel Sorano (il «maquisard» seviziato), Jacques Marin (il droghiere), Anne Doat (Dany), Henri Virlogeux (il suonatore di tamburo), Guy Dakar (il pilota inglese), Paulette Dubost, Jacques Chabassol, Béatrice Bretty, Christian Melsens, Catherine Le Couey - **p.:** Films A. de la Bourdonnaye - Compagnie Lyonnaise de Cinéma - **o.:** Francia, 1961 - **d.:** Atlantis.

ARRIVANO I TITANI — r.: Duccio Tessari - **s.** e **sc.:** Ennio De Concini, D. Tessari - **f.** (Technicolor): Alfio Contini - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Ottavio Scotti - **c.:** Vittorio Rossi - **mo.:** Renzo Lucidi - **e. f. s.:** Joseph Natanson,

Galiano, Ricci - **int.**: Antonella Lualdi (Ermione), Pedro Armendariz (Cadmo), Jacqueline Sassard (Antiope), Giuliano Gemma (Krios), Gérard Séty, Serge Nubret, Tania Lopert, Ingrid Schoeller, Franco Lantieri, Monica Berger, Luisa Rispoli, Isarco Ravaioli - **p.**: Franco Cristaldi per la Vides - Les Film Ariane - **o.**: Italia-Francia, 1962 - **d.**: Incei Film.

BELLE AMERICAINE, La (La bella americana) — **r.**: Robert Dhéry - **s.**: Pierre Tchernia et R. Dhéry - **sc.**: P. Tchernia, R. Dhéry, Alfred Adam - **f.**: Ghislain Cloquet - **m.**: Gérard Calvi - **scg.**: Lucien Aguettand - **mo.**: Albert Jurgenson - **int.**: Robert Dhéry (Marcel), Colette Brosset (Paulette), Alfred Adam (Alfred), Jacques Charrier (uno sportivo), Jacques Fabbri (il grassone), Annie Ducaux (madame Lucanzas), Jacques Legras (Riri), Eliane D'Almeida (Simone), Louis de Funès (il commissario Viralot), Bernard Lavallette (il ministro), Pierre Tchernia, Bernard Dhéran, Pierre Dac, Jean Carmet, Robert Burnier, Maurice Gardett, Jean Richard, Roger Pierre, Robert Rollis, René Sarvil, Michel Serrault, Catherine Sola, Jean Marc Thibault, Jean Lefebvre, Christian Marin, Duvaleix, Max Favalelli - **p.**: C.C.F.C.-Film d'Art-Corflor-Panorama Films-Carlton Continental - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: Warner Bros.

BETE A L'AFFUT, La (La venere tascabile) — **r.**: Pierre Chenal - **s.**: dal romanzo «Forests of the Night» di Day Keene - **sc.**: Michel Audiard, R. M. Arlaud, Georges Tabet, P. Chenal, André Tabet - **f.**: Christian Matras - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: René Petit - **mo.**: Suzanne Rondeau - **int.**: Françoise Arnoul (Liliane Vermont), Henri Vidal (Morane), Michel Piccoli (commissario), Gaby Sylvia, Agnès Laury, Madeleine Barbulée, Hubert de Laparrent, Paul Mercey, Dinan, Georges Spanelly, Pierre Sergeol, Colette Régis, H. Max - **p.**: Les Films Le Trident-Hoche Productions-U.C.I.L.-Films Odéon - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: regionale.

CALLAGHAN REMET ÇA (Callaghan contro Maschera Nera) — **r.**: Willy Rozier - **s. e sc.**: Xavier Vallier - **f.**: Michel Rocca - **m.**: Jean Yatove - **scg.**: naturale - **mo.**: Madeleine Cretolle - **int.**: Tony Wright (Slim Callaghan), Geneviève Kervine (Carola), André Luguet (Neck), Robert Berri (Robert), Nick Vogel (Jeff Moran), Jean Lara (il Visconte), Fabienne Dali (moglie di Jeff), Joëlle Bernard - **p.**: Sport Films - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: regionale.

CANZONI A TEMPO DI TWIST — **r.**: Stefano Canzio - **s. e sc.**: Mario Amendola, Giuseppe Mangione e S. Canzio - **f.**: Mario Fioretti e Oberdan Trojani - **m.**: Franco De Masi - **int.**: Dominique Boschero, Tiberio Murgia, Memmo Carotenuto, Edith Peters, Mariangela Giordano, Riccardo Billi, Fiorenzo Fiorentini, Carlo Pisacane, Gino Bramieri, Kiki Urbani, Peppino Di Capri e i suoi Rockers, Milva, Betty Curtits, Nico Fidenco, Giorgio Gaber, Pino Donaggio, Little Tony, Maria Monti, Miranda Martino, Edoardo Vianello, Don Lurio - **p.**: Carlo Infascelli per la Europa Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

COMMISSARIO, Il — **r.**: Luigi Comencini - **s. e sc.**: Age e Scarpelli - **f.**: Aldo Scavarda - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Mario Chiari e Pasquale Romano - **mo.**: Nino Baragli - **c.**: Giulia Mafai - **int.**: Alberto Sordi (vice commissario Dante Lombardozzi), Franca Tamantini (Marisa), Alessandro Cutolo (Commissario Capo), Alfredo Leggi (Provetti), Mino Doro (col. Di Pietro), Franco Scandurra (commissario Matarazzo), Angela Portaluri (Irma, la Rossa), Andrea De Pino (maresciallo Polidori), Alberto Vecchietti (avv. Zecca), Giuseppe Fazio (commissario Ippolito), Vincenzo Falanga (commissario di P.S.), Carlo Ragno (dottor Longo), Pasquale Campagnola (brigadiere Peluso), Ennio Balbo, Aldo Bufi Landi, Gastone Renzelli, Pasquale De Filippo, Giulia Mafai, Rina Nobili, Giovanni Gianfelici, Maria Teresa Filori - **p.**: Dino De Laurentiis per la D. De Laurentiis Cinematografica - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: D. De Laurentiis Distrib.

I guai della solerzia, interpretati al solito modo da Alberto Sordi. Il vice-commissario Lombardozzi vuol fare carriera e, per farla, si imbarca in una indagine «pericolosa»: scopre che un alto papavero — sociologo, uomo pio, eccellenza e benefattore — è morto nel letto di donna facile, in seguito ad una bottigliata in testa. La scoperta provoca irri-

tazione in alto. Autorità, enti, organizzazioni preposte alla tutela dei buoni costumi intervengono e provocano il licenziamento dello sprovveduto (e così poco italiano) Lombardozzi, il quale si rifarà la vita lavorando per il suocero che ha ammucchiato milioni con una fabbrica di spaghetti e tortellini. Comencini è reduce dalle ambizioni (scarsamente realizzate) di A cavallo della tigre. *Da qualche tempo in qua sembra in vena di affrontare problemi seri. Qui lo vediamo graffiare più volte l'ipocrisia e l'insensibilità morale dei moralisti, ma con poca precisione e, spesso, con sgradevole volgarità farsesca (verso la quale Sordi lo trascina volentieri). Satira voleva essere, probabilmente, questo* Commissario. *Ma come si fa a costruire una satira maneggiando le barzellette di uso corrente, che sono ormai divenute innocue come acqua fresca? Una nota felice: la scelta di Alessandro Cutolo per il personaggio del commissario-capo. E' il personaggio suo, non c'è dubbio: potrebbe trasferirlo di peso alla televisione, in luogo di quello — non molto appropriato — di professore, che di solito interpreta. (f.d.g.)*

COMTE DE MONTE CRISTO, Le (Il conte di Montecristo) — r.: Claude Autant-Lara - **s.:** dal romanzo omonimo di Alexandre Dumas sr. - **sc.:** Jean Halain - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Jacques Natteau e Jean Isnard - **m.:** René Cloerec - **scg.:** Max Douy - **c.:** Rosine Delamare, Jacques Cottin - **mo.:** Madeleine Gug - **int.:** Louis Jourdan (Edmond Dantès), Yvonne Fourneaux (Mercedes), Pierre Mondy (Caderousse), Jean-Claude Michel (Fernand de Morcerf), Bernard Dhéran (Villefort), Henri Guisol (abate Faria), Roldano Lupi (Morrel), Franco Silva (Mario), Claudine Coster (Valentine de Villefort), Jean Martinelli (Vidocq), Jean-Jacques Delbo, Maria Mergey, Chantal De Rieux - **p.:** Gaumont-Films J.J. Vital-René Modiano-S.N.E.G. / Royal Film-Cineriz - **o.:** Francia-Italia, 1961 - **d.:** Cineriz.

DONNA DI NOTTE, La — r., s. e sc.: Mino Loy - **comm. parlato:** Guido Castaldo, Nico Rienzi (voce) - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Rino Filippini - **m.:** Franco Tamponi - **mo.:** Enzo Alabiso - **p.:** Lucio Marcuzzo e William G. Reich per la N.C. Publi-Italia - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Filmar.

DVE CASAC V URSS (Due ore in URSS) — r.: Roman Karmen.
Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

ECLISSE, L' — r.: Michelangelo Antonioni.
Vedere recensione di G.B. Cavallaro e dati in questo numero.

FALSCHER VON LONDON, Der (Il castello dell'orrore) — r.: Harald Reinl - **s.:** dal romanzo di Edgar Wallace « Il falsario » - **sc.:** Johannes Kai - **f.:** Karl Löb - **m.:** Martin Böttcher - **scg.:** Matthias Matthies, Ellen Schmidt - **c.:** Gudrun Hildebrand - **mo.:** Hermann Ludwig - **int.:** Karin Dor, Hellmut Lange, Siegfried Lowitz, Mady Rahl, Walter Rilla, Robert Graf, Sigrid von Richthofen, Ulrich Beiger, Otto Collin, Joseph Offenbach, Eddi Arent, Hans Lohfing, Wolfgang Merling, Viktor De Kowa - **p.:** Preben Philipsen per la Rialto - **o.:** Germania Occid., 1961 - **d.:** Atlantis.

FLOWER DRUM SONG (Fior di loto) — r.: Henry Koster - **s.:** dalla commedia musicale di Richard Rodgers basata sul romanzo di C.Y. Lee - **sc.:** Joseph Fields - **f.** (Panavision, Technicolor e Eastmancolor): Russel Metty - **m.:** Richard Rodgers - **scg.:** Alexander Golitzen, Joseph Wright - **c.:** Irene Sharaff - **mo.:** Milton Carruth - **int.:** Nancy Kwan (Linda Low), James Shigeta (Wang Ta), Miyoshi Umeki (Mei Li), Jack Soo (Sammy Fong), Juanita Hall (zietta), Benson Fong (Wang), Reiko Sato (Helen Chao), Kam Tong (dottor Li), Patrick Adiarte (Wang San), Victor Sen Yung (Frankie Wing), Cherylene e Virginia Lee - **p.:** Ross Hunter per la Universal-International / Ross Hunter / Joseph Fields - **o.:** U.S.A., 1961 - **d.:** Universal.

GIORNI CONTATI, I — r.: Elio Petri.
Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

LIGHT IN THE PIAZZA (Luce nella piazza) — r.: Guy Green - **s.:** Elizabeth Spencer - **sc.:** Julius J. Epstein - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Otto Heller - **m.:** Mario Nascimbene - **scg.:** Frank White - **c.:** Christian Dor - **e. f. s.:** Tom Howard - **mo.:** Frank Clarke - **int.:** Olivia De Havilland (Margaret

Johnson), Yvette Mimieux (Clara), George Hamilton (Fabrizio Naccarelli), Rossano Brazzi (signor Naccarelli), Isabel Dean (Ann Hawtree), Barry Sullivan (Noel Johnson), Nancy Nevinson (signora Naccarelli), Moultrie Kelsall (ministro) - **p.:** Arthur Freed e Aida Young per la Arthur Freed / M.G.M. - **o.:** Gran Bretagna, 1961 - **d.:** M.G.M.

MALESIA MAGICA — r.: Lionetto Fabbri - **s.** e **sc.:** L. Fabbri, Daniele Luisi - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): L. Fabbri - **oper. macch.:** Augusto Bertelli - **m.:** Carlo Savina - **mo.:** L. Fabbri - **p.:** Enzo Merolle per la Glomer Film Produzione - **o.:** Italia, 1961 - **d.:** regionale.

MARINES LET'S GO (Avventura d'amore e di guerra) — r. e **s.:** Raoul Walsh - **sc.:** John Twist - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Lucien Ballard - **m.:** Irving Gertz - **scg.:** Jack Martin Smith, Alfred Ybarra - **mo.:** Robert Simpson - **int.:** Tom Tryon (Skip Roth), David Hedison (Dave Chatfield), Tom Reese (McCaffrey), Linda Hutchins (Grace Blake), William Tyler (Russ Waller), Barbara Stuart (Ina Baxter), David Brandon (Newt Levells), Steve Baylor (Chase), Peter Miller (Hawkins), Adoree Evans (Ellen Hawkins), Hideo Inamura (Pete Kono), Vince Williams (Hank Dyer), Henry Okawa (Yoshida), Fumiyo Fujimoto (Song-Do) - **p.:** Raoul Walsh per la 20th Century-Fox - **o.:** U.S.A., 1961 - **d.:** Fox.

MONDO CANE — r.: Gualtiero Jacopetti.

Vedere recensione di E.G. Laura e dati in questo numero.

MURDER SHE SAID (Assassinio sul treno) — r.: George Pollock - **s.:** dal romanzo di Agatha Christie « 4:50 from Paddington » (ed. it. « Istantanea di un delitto ») - **sc.:** David Pursall, Jack Seddon - **f.:** Geoffrey Faithfull - **m.:** Ron Goodwin - **sc.:** Harry White - **mo.:** Ernest Walter - **int.:** Margaret Rutherford (Miss Marple), Arthur Kennedy (Quimper), Muriel Pavlow (Emma), James Robertson Justice (Ackenthorpe), Charles Tingwell (Craddock), Thorley Walters (Cedric), Conrad Phillips (Harold) Ronnie Raymond (Alexander), Joan Hickson (mrs. Kidder), Ronald Howard (Eastley), Gerald Cross (Albert), Michael Golden (Hillman), Gordon Harris (Bacon), Lucy Griffiths (Lucy) - **p.:** George H. Brown per la M.G.M. - **o.:** Gran Bretagna, 1961 - **d.:** M.G.M.

NA GARGANTA DO DIABO (L'abisso della violenza) — r.: Walter Hugo Khoury - **m.:** Gabriel Migliore - **p.:** Cinebras - **o.:** Brasile, 1960 - **d.:** regionale.

Vedere altri dati a pag. 70 *del n.* 7, *luglio* 1960 (*Festival di Karlovy Vary*).

PALMIRO LUPO CRUMIRO — Programma composto da 12 brevi film a disegni animati in Technicolor e in Fantascope, realizzati da Joseph Barbera e William Hanna in epoche diverse, per la M.G.M. - **o.:** U.S.A. - **d.:** regionale.

PAPERINO SUL PIEDE DI GUERRA — Programma composto da tre brevi film di disegni animati in Technicolor, realizzati da Walt Disney in epoche diverse: **La goccia di notte** (Drip Dripy Donald), **Il guardaboschi** (Old Sequoia) e **La voce magica di Paperino** (Donald's Dream Voice), da due brevi comiche con Stan Laurel e Oliver Hardy, prodotte verso il 1930 da Hal Roach: **Un altro bel pasticcio** di James Parrott e **Sii forte** di James W. Horne e dal disegno animato in Eastmancolor di Marcello Baldi prodotto nel 1961 da Enzo Gagliardo per la Corona Cinematografica: **100.000 LEGHE NELLO SPAZIO** - **d.:** Rome.

PARISIENNES, Les (Le parigine) — r.: Jacques Poitrenaud e altri.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

RAPINA AL QUARTIERE OVEST — r.: Filippo Ratti - **s.:** Oreste Palella - **sc.:** Franco Cobianchi, O. Palella, F. Ratti - **f.:** Oberdan Trojani - **m.:** Franco De Masi - **scg.:** Manuel Balzarini - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Lawrence Montaigne, Mara Fié, Clelia Matania, Sergio Raimondi, Jackie Rogers, Franco D'Este, Enzo Doria, Luigi Visconti (Fanfulla), Romolo Diori, Giuliano Giunti, Gianni Dei, Roberto Chevalier - **p.:** Sergio Cortona per la Mercurio Cinematografica - **o.:** Italia, 1960 - **d.:** regionale.

SAIL A CROOKED SHIP (Rapina a... nave armata) — r.: Irving Brecher -

s.: da un romanzo di Nathaniel Benchley - **sc.**: Ruth Brooks Flippen, Bruce Geller - **f.**: Joseph Biroc - **m.**: George Duning - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: William A. Lyon - **int.** Robert Wagner (Gilbert Barrows), Dolores Hart (Elinor Harrison), Carolyn Jones (Virginia), Frankie Avalon (Rodney), Ernie Kovacs (il capitano), Frank Gorshin (George Wilson), Jesse White (McDonald), Harvey Lembeck (Nickels), Sid Tomack (Sammy), Guy Raymond (Helmut), Buck Kartalian (Finster), Wilton Graff (Simon Harrison), Marjorie Bennett (mrs. Chowder), Terry Huntingdon (la giovane Lady Pilgrim), Howard Wendell (Caldingham) - **p.**: Philip Barry jr. per la Columbia / P. Barry - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Columbia-Ceiad.

SECOND TIME AROUND, The (Lo sceriffo... in gonnella) — r.: Vincent Sherman - **s.**: da un romanzo di Richard Emery Roberts - **sc.**: Oscar Saul, Cecil Dan Hansen - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Ellis W. Carter - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: Jack Martin Smith, Walter M. Simonds - **mo.**: Betty Steinberg - **int.**: Debbie Reynolds (Lucretia), Steve Forrest (Dan Jones), Andy Griffith (Pat Collins), Juliet Prowse (Rena), Thelma Ritter (Aggie), Ken Scott (sceriffo John Yoss), Isobel Elsom (signora Rogers), Rudolfo Acosta (Rodriguez), Timothy Carey (Bonner), Tom Greenway (Shack), Eleanor Audley (signora Trask), Blossom Rock (signora Collins), Tracy Stratford (Cissie), Jimmy Garrett (Tobey), Lisa Pons (signora Rodriguez), Nicky Blair (signor Stone) - **p.**: Jack Cummings per la 20th Century Fox / Cummings-Harman - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Fox.

SEPT PÉCHÉS CAPITAUX, Les (I sette peccati capitali) — r.: autori vari.
Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

TOTO' DIABOLICUS — r.: Steno - **s.**: Vittorio Metz e Roberto Gianviti - **sc.**: V. Metz, R. Gianviti, Marcello Fondato, Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.**: Enzo Barboni - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Giorgio Giovannini - **mo.**: Giuliana Attenni - **c.**: Giuliano Papi - **int.**: Totò (Pasquale - Galeazzo Del Campo - Baronessa Laudomia - generale Scipione - Monsignor Antonino - prof. Carlo), Beatrice Altariba (Diana), Nadine Sanders (Elettra), Raimondo Vianello (Michele Gioioso), Luigi Pavese, Mario Castellani, Peppino De Martino, Giulio Marchetti, Franco Giacobini, Pietro De Vico, Mimmo Poli - **p.**: Gianni Buffardi per la G. Buffardi Prod. - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Titanus.

TU NE TUERAS POINT (Non uccidere) — r.: Claude Autant-Lara - **mo.**: Madeleine Gug - **d.**: Columbia-Ceiad.
Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 17 *e altri dati a pag.* 35 *del n.* 9, *settembre* 1961 (*Festival di Venezia*).

VIE PRIVÉE (Vita privata) — r.: Louis Malle.
Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

Allegato a «Bianco e Nero», anno XXIII, *n.* 5, *maggio* 1962.

Librerie italiane presso cui è in vendita "Bianco e Nero"

Libreria Petrini G.B. - Via Pietro Micca 22 - TORINO.

Libreria Internaz. TREVES - Via S. Teresa 6 - TORINO.

Casa del libro - Di Lazzarelli - Portici Teatro Coccia - NOVARA.

Casa del libro - Teatro Coccia - NOVARA.

Libreria Caldi Natalina Zappa - Piazza Vittorio Alfieri 13 - ASTI.

Libreria Moderna - Corso Nizza 46 - CUNEO.

Libreria Casiroli - Piazza Duomo 31 - MILANO.

Libreria Internaz. - Via Manzoni 40 - MILANO.

Libreria Internazionale - Piazza S. Babila Corso Monforte 2 - MILANO.

Libreria Manzoni - Editore Feltrinelli - Via Manzoni 20 - MILANO.

Libreria Editrice Magenta - VARESE.

Ditta M. Bianchi - Spedizioni per Melisa Lugano (Varese) - PORTO CERESIO.

Libreria Giuseppe Marino - Via Garibaldi 8 - COMO.

Libreria Bernasconi - Via Dante 31 - COMO.

Libreria Tarantola A. - Piazza Martiri 43 - BELLUNO.

Libreria Tarantola - Via Vittorio Veneto 20 - UDINE.

Libreria Vanzan - Via C. Battisti 2 - ROVIGO.

Libreria Sangiorgio - S. Marco 2457 - VENEZIA.

Libreria Minerva - S. Giovanni Crisostomo 5796 - VENEZIA.

Libreria Dante di Savioli e Benini - Via Mazzini 6 - VERONA.

Libreria Riccardo Zannoni - Via Garibaldi 4 - PADOVA.

Libreria Rizzoli - Via Rizzoli 8 - BOLOGNA.

Libreria Nicola Zanichelli S.A. - Piazza Galvani 1/H - BOLOGNA.

Libreria Parolini - Via Ugo Bassi 14 - BOLOGNA.

Libreria Irnerio - Via Alessandrini 26 - BOLOGNA.

Libreria Rinascita - Piazza Matteotti 20/21 - MODENA.

Libreria Riminese - Via Dante 2 - RIMINI (Forlì).

Libreria Universitaria - Via D'Azeglio 116 - PARMA.

Cartolibreria Moderna - Via Guido da Castello 13 - R. EMILIA.

Agenzia Giorgi - FIRENZE.

Libreria Fiorenza - Via della Madonna 31/33 - LIVORNO.

Libreria Società Editrice Tirrena - Via Grande 91 - LIVORNO.

Libreria Pellegrini - PISA.

Libreria Universitaria Feltrinelli - Piazzetta S. Giorgio - PISA.

Libreria Pisana di Cultura - Corso Italia 69/R - PISA.

Libreria Galleri Luigi - Via Banchi di Sopra 18 SIENA.

Libreria Giordano - Via Orazio Antinori 36 - PERUGIA.

Libreria Einaudi - Via Veneto 56/A - ROMA.

Libreria Ulrico Hoepli - Largo Ghigi / Galleria Colonna - ROMA.

Libreria Internazionale Modernissima - Via della Mercede 43/44 - ROMA.

Libreria Matteucci - Via G. Battisti 6/A - ROMA.

Libreria Pegaso di Feltrinelli editore - Via Campo Marzio 11 - ROMA.

Libreria Rinascita - Via Botteghe Oscure 2 - ROMA.

Libreria Internazionale Minerva - Via Ponte di Tarpia 5/8 - NAPOLI.

Libreria Mario Guida - Piazza dei Martiri 70 - NAPOLI.

Libreria Internazionale Leo Lupi, già Treves - Via Roma 249/250 - NAPOLI.

Libreria Macchiaroli - Via Carducci 57/59 - NAPOLI.

Libreria Ettore Della Monica - Via Velia 22 - SALERNO.

Libreria Giuseppe LATERZA e figli - Via D. Alighieri 47 - BARI.

Libreria Sansoni ex Macri - Corso Cavour 93 - BARI.

Filippi Mario - Via dei Cesari 61 - TARANTO.

Libreria Giovanni Patierno - Corso Garibaldi 13 - FOGGIA.

Libreria Saverio Labate - Rione Marconi 7 - R. CALABRIA.

Libreria Ambrosiano - Piazza Genovese 2 - R. CALABRIA.

Libreria Villa Luisa - Piazza Galluppi - CATANZARO.

Libreria Tindari - Via Maqueda 198 - PALERMO.

Libreria Flaccovio, Salvatore Fausto - Via Ruggero Settimo 87 - PALERMO.

Libreria Editrice Domino - Via Roma 226 - PALERMO.

Cartolibreria Diana, Gemma Filippini - Via Archimede 3 - SIRACUSA.

Libreria Peloritana - Corso Cavour 165 - MESSINA.

Libreria O.S.P.E. - Via T. Cannizzaro 100 - MESSINA.

Libreria LADO - Via Cagliari 62 - SASSARI.

Calzia Silla - Cartolibreria - NUORO.